

1876

LE THÉATRE
EN ALLEMAGNE
SON ORIGINE ET SES LUTTES
(1200-1760)

PAR

IDA BRÜNING

PRÉFACE DE HENRI DE LAPOMMERAYE

OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE GRAVURES



PARIS
LIBRAIRIE PLON
E. PLON, NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
10, RUE GARANCIÈRE


LIBRARY
FEB 12 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

PRÉFACE

Schlegel, dont le nom vient tout naturellement à l'esprit et sous la plume quand il s'agit de littérature allemande, Schlegel dit, en parlant des pièces du vieil Hans Sachs, le véritable fondateur du théâtre allemand : « Tous les personnages, à commencer par le Père Éternel, déclarent tout simplement ce qu'ils ont dans l'âme et ce qu'ils viennent faire. Ils ressemblent à ces figures des anciens tableaux qui portent des rouleaux écrits à la bouche. »

A l'instar de Hans Sachs, je vais vous dire tout simplement « ce que je viens faire ».

Cette préface n'a d'autre but que de présenter aux lecteurs français madame Ida

Brüning, qui souhaitait que l'un de nous se chargeât de cette mission.

Madame Ida Brüning m'a fait l'honneur de me choisir : j'ai accepté cette tâche facile.

Il y a plus d'un quart de siècle que j'ai vu, pour la première fois, à Paris, madame Ida Brüning. Cela, — comme on dit, — ne nous rajeunit point tous deux ; au reste, madame Ida Brüning n'a pas plus que moi de prétention à la jeunesse, et elle n'est pas comme les coquettes qui, appelées en témoignage devant la justice, murmurent assez bas la date de leur naissance, pour que le tribunal seul puisse la connaître. En pareille occasion, madame Ida Brüning dirait haut et ferme : « Je suis Autrichienne et née en 1817. »

Donc, madame Ida Brüning a ses soixante-dix ans sonnés. Son livre n'est, on le voit, ni une fleur de printemps, ni un fruit d'été ; mais si pour les produits de l'imagination il faut le soleil de mai ou de juin, les œuvres de critique s'accommodent fort bien d'une maturité prolongée jusqu'à l'hiver.

Or, toute l'existence de madame Ida Brüning a été consacrée à la pratique et à l'étude du théâtre en général, du théâtre allemand en particulier.

Dès l'âge de deux ans et demi, madame Ida Brüning jouait, dans *Don Carlos*, de Schiller, le rôle de l'*Infante*, qui se compose de ces huit mots : « Le Roi gronde, et ma belle-maman pleure. »

Je ne prétends pas que cela ait préparé très-efficacement madame Brüning à écrire l'histoire du théâtre allemand ; c'est toutefois un commencement.

A dix-sept ans, en 1834, l' « Infante » débutait « pour de bon » sur une scène russe, et, afin, sans doute, de ne pas perdre l'habitude des rôles nobles, elle personnifiait une princesse ; mais quelle princesse ? La princesse de Navarre, dans l'opéra-comique de Boïeldieu, *Jean de Paris*.

C'était l'année de la mort du compositeur rouennais.

Ayant beaucoup plu, la débutante fut de-

mandée par les scènes allemandes, et chanta durant sept ans le répertoire d'opéra et d'opéra-comique.

Mais voilà que de France arrive, en 1841, la nouvelle du grand succès d'une pièce intitulée *la Grâce de Dieu*. On annonce que tout Paris pleure à ce spectacle. Vite, on traduit l'œuvre de MM. d'Ennery et Gustave Lemoine, et l'on offre à madame Ida Brüning de créer le rôle de « Chonchon »; madame Brüning accepte et remporte, à Vienne, un tel triomphe, que l'on change le titre de la pièce et que pour bien indiquer l'importance du rôle et de l'interprète, on met sur les affiches : CHONCHON LA SAVOYARDE.

Cette réussite considérable, prolongée, donna l'idée aux directeurs allemands de faire traduire pour madame Ida Brüning, qui jouait et chantait si bien, le répertoire de Déjazet, et madame Ida Brüning devint la « Déjazet allemande ».

Et puis, comme le talent de la comédienne était flexible, on fit tenir à madame Ida

Brüning l'emploi des jeunes premières et même des grands premiers rôles dans les drames de d'Ennery, d'Anicet Bourgeois et autres écrivains parisiens.

Cette appellation *française*, ces succès obtenus dans des pièces *françaises*, tout poussait madame Ida Brüning vers la France.

Elle y vint en effet en 1852 pour la première fois, et se fit entendre, applaudir, dans différents théâtres, ainsi que dans plusieurs salons de Paris.

Ce n'était qu'un passage en France.

En 1861, madame Ida Brüning eut l'idée de créer à Paris un théâtre allemand. Elle s'établit d'abord rue de la Tour-d'Auvergne, puis salle Beethoven, passage de l'Opéra.

C'est là que j'eus le plaisir de l'entendre et de la féliciter.

J'étais un débutant moi-même dans le journalisme; j'écrivais dans une feuille hebdomadaire qui, au temps où florissaient les journaux spéciaux de théâtre et de musique, comptait parmi les plus « autorisées »

et les plus lues, *la Presse théâtrale et musicale*. Le directeur Giacomelli avait réuni autour de lui des collaborateurs actifs, ardents, dont quelques-uns ont fait un assez beau chemin dans le journalisme, entre autres Henri Rochefort.

Je fus chargé de rendre compte des représentations du *Théâtre allemand*, et j'étais ravi de cette besogne, car j'étais alors un fanatique de la littérature allemande.

C'était l'époque aussi de la fameuse bataille du *Tannhauser*, et je rappelle, sans rien regretter, que je fus à cette heure l'un des défenseurs de celui que certains amis « du lendemain » glorifient maintenant, avec plus de parti pris et d'exagération que de mesure et de discernement.

Oui, je l'avoue, et encore un coup, mon patriotisme ne me demande point de m'en repentir, j'étais un fanatique des poëtes de l'Allemagne; j'avais abandonné l'anglais et appris l'allemand, pour pouvoir lire Lessing, Gœthe, Schiller.

Je suivis donc avec beaucoup d'intérêt les représentations données par madame Ida Brüning, représentations auxquelles, d'ailleurs, assistaient les sommités de la critique théâtrale dans la « grande presse ».

L'entreprise ne prospéra pas autant qu'on eût pu le supposer. Peut-être madame Ida Brüning eut-elle le tort de viser trop spécialement la colonie allemande de Paris, et de donner pour elle des spectacles qui intéressaient moins les Français parce que ces spectacles n'étaient composés que de pièces de second et de troisième ordre, surtout divertissantes. Or, les Allemands ne vinrent guère. Quant aux Français, ils auraient, je le crois, été attirés par la représentation de chefs-d'œuvre consacrés qui auraient été bien interprétés, car madame Ida Brüning avait une bonne troupe dans laquelle, à côté d'elle, brillaient ses deux filles, jolies et intelligentes à ravir. L'une de ces deux comédiennes a donné naissance à une enfant qui s'est vouée au théâtre français et qui

est aujourd'hui une charmante pensionnaire de l'Odéon, mademoiselle Olga Wohlbruck.

Après avoir persévéré courageusement, salle Beethoven, durant trois années, madame Ida Brüning fut obligée de se déclarer vaincue. Elle arrêta les spectacles et se borna à faire alors des lectures des maîtres de la littérature allemande, lectures précédées de biographies-commentaires, et qui furent très-goûtées.

Je me souviens avoir vu là, comme auditeurs, Philarète Chasles, Saint-René Taillandier. C'était un hommage précieux pour madame Ida Brüning, que la présence de ces maîtres dans la science des littératures comparées.

A dater de ce moment, madame Ida Brüning s'est consacrée à l'étude des poëtes, et surtout des écrivains dramatiques allemands.

De là le volume qu'elle publie aujourd'hui.

Il contient l'histoire des origines et des luttes du Théâtre allemand, de l'an 1200 à

l'an 1760, c'est-à-dire depuis les Mystères, ou, pour parler plus exactement, depuis les *Jeux de la Passion* jusqu'à la création d'un théâtre national en Allemagne.

Madame Ida Brüning nous fait assister d'abord à la naissance du drame, à sa « sécularisation », comme nous disons en France, à l'éclosion des farces de carnaval, aux premiers essais de comédie satirique ; elle passe ensuite en revue les imitations des Grecs et des Latins, le théâtre universitaire, les productions de Hans Sachs, duquel date vraiment le théâtre régulier ; elle nous montre l'apparition d'Arlequin, qui tint si longtemps une si grande place sur les scènes allemandes ; puis l'invasion des pièces françaises en Allemagne, l'influence des tragédies et des comédies françaises, surtout de Molière, sur l'art dramatique allemand ; elle nous conte les phases de la rivalité de l'opéra et du drame parlé ; elle nous fait assister au travail de rénovation théâtrale en Allemagne, et nous présente en plein relief cette femme étonnante

d'une si superbe énergie et d'un esprit si élevé, la Neuber, actrice, directrice d'une troupe de comédiens à Leipzig, et proclamée la « créatrice du bon goût sur la scène allemande ».

C'est la Neuber qui, il y a *cent cinquante-six ans,* écrivait de Nuremberg à Gottsched cette noble déclaration que certains directeurs contemporains devraient bien prendre pour modèle :

« Nous pourrions bien gagner quelques écus de plus si nous voulions donner les pièces absurdes qui sont à la mode; mais comme nous avons commencé à marcher dans une voie meilleure, je ne veux pas la quitter, dussé-je y perdre mon dernier sou, car le bien doit toujours rester le bien. »

C'est la Neuber aussi qui, pour réclamer le privilége des théâtres de Saxe, s'appuyait sur cet argument « qu'elle avait toujours cherché à donner à ses représentations la plus grande moralité, qu'elle avait toujours banni les obscénités et les farces grossières, le véri-

table but du théâtre étant, — ajoutait-elle, — d'améliorer en amusant ».

La théorie du théâtre moralisateur, éducateur et utile, était, on le voit, émise et affirmée noblement par cette comédienne pour laquelle l'historienne, — et cela se comprend, — a une tendresse particulière et bien justifiée.

Ensuite, madame Ida Brüning nous présente Eckhof, le fondateur de l'académie des artistes allemands ; enfin elle analyse les œuvres critiques et les premières pièces de Lessing, s'arrêtant à l'aurore du théâtre national allemand, à l'heure où vont naître les Gœthe, les Schiller, les Iffland, les Kotzebue.

Cette brillante période sera exposée dans un second volume de madame Ida Brüning.

Ce sommaire résumé du livre en indique tout l'intérêt. L'exposition des faits et des théories est claire, la méthode de l'ouvrage est nette, le style est simple, sans ornements, mais ce n'est pas là un défaut pour un livre de vulgarisation littéraire.

Je pourrais, si le pédantisme ne me sem-

blait point déplaisant, contester certaines allégations de l'historien; je devrais peut-être me montrer « chauvin » et trouver que madame Ida Brüning juge un peu sévèrement les résultats de l'influence française sur le théâtre allemand, et s'inspire trop sur ce point de Schlegel, par exemple; mais madame Ida Brüning me répondrait, non sans force, que, parlant du *théâtre allemand,* elle défend l'originalité de l'*art allemand,* et puis je suis de ceux qui pensent qu'il ne faut jamais frapper une femme, même avec une rose.

Donc je me contente de goûter ce qu'il y a de bien dans le travail de madame Ida Brüning, et je la félicite de couronner par ce volume, — ou plutôt par ces volumes, car le complément ne se fera pas attendre, je l'espère, — une existence consacrée tout entière et de façon brillante à la pratique et au culte de l'art.

Henri DE LAPOMMERAYE.

LE THÉATRE
EN ALLEMAGNE

CHAPITRE PREMIER[1]

Les mystères de la Passion *(Passions Spiele).* — Naissance du drame. — *Le Diable,* première manifestation de l'élément comique. — Progrès de la mise en scène. — Le mystère de Marie-Madeleine.

Comme dans tous les pays à l'origine des civilisations, le théâtre en Allemagne a sa source dans l'Église. Il en a surgi de la même façon que le théâtre grec, dont les premières bacchanales, mêlées de danses et de chants alternés, prirent avec le temps une teinte politique, un intérêt national, et amenèrent la formation du drame.

Luther prétend, il est vrai, que les éléments dramatiques empruntés par l'Allemagne à l'Église

[1] Les principales sources auxquelles l'auteur de cet ouvrage a eu surtout recours sont : la remarquable *Histoire du théâtre allemand,* par Édouard Deverient ; les publications de Prutz, les Mémoires d'Iffland, etc., etc.

se trouvaient déjà dans le culte hébraïque; mais si les cérémonies somptueuses du temple de Salomon, les longs cortéges de prêtres et de lévites, les danses devant l'arche, ont pu donner à penser qu'il existait dès cette époque un germe de drame religieux, il ne faut pas oublier que les Juifs montrèrent pour le théâtre des Grecs et des Romains de l'éloignement et même de la répulsion.

Il est tout naturel, au contraire, qu'à l'avénement du christianisme, pour fortifier l'idée nouvelle, et lui permettre de soutenir la lutte contre l'influence du culte extérieur des Juifs et des païens, il devînt nécessaire de symboliser par des cérémonies parlantes les dogmes spiritualistes, le mysticisme nuageux de la jeune religion. C'est par suite de cette nécessité que surgit au quatrième siècle la première liturgie chrétienne, qu'on peut considérer comme l'entrée en scène du véritable drame religieux. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter par la pensée à ces époques où les fidèles se réunissaient dès la veille du jour de fête, et restaient jusqu'à minuit en prières.

Tout à coup, au son des cloches, les trois

portes saintes s'ouvraient derrière l'autel, comme les portes du ciel. Alors, un prêtre s'avance en balançant l'encensoir et parcourait ainsi l'église, du portail jusqu'au chœur. Les nuages d'encens s'étendent au-dessus des fidèles assemblés, comme une image de l'Esprit de Dieu flottant sur les eaux. Le diacre, un cierge à la main, rappelle le premier acte de la création, alors que Dieu dit : « Que la lumière soit ! » Les voix de l'assistance entonnent le psaume CIV. Les prêtres retournent au sanctuaire, dont les portes se referment sur eux, en souvenir de la première faute et de l'exil du paradis terrestre.

C'est alors que le chœur s'élève en chantant le psaume où le pécheur avoue sa faute et implore la grâce de Dieu, car, selon les paroles du poëte-roi : « En Dieu seul est la grâce et le « salut, il va absoudre Israël de tous ses péchés ! » A ce moment, les portes du sanctuaire se rouvrent de nouveau, le prêtre reparaît, et il console les fidèles par les prophéties du Sauveur, et avec les prières et la bénédiction sacerdotale s'achève la première partie, — le premier acte, si l'on veut, de cette cérémonie.

Avec les chants de pénitence et de supplica-

tion, et les cris répétés : *Kyrie, eleison,* commence la seconde partie qui dure jusqu'aux premiers rayons de l'aurore annonçant le jour du Seigneur, et dans le sanctuaire retentit la voix des prêtres qui chantent l'hymne des anges : *Gloria in excelsis!* et l'on célèbre l'avénement du Sauveur. L'archevêque entre, revêtu d'ornements simples, pour symboliser la pauvreté dont Notre-Seigneur était entouré. Autour de lui sont réunis tous les prêtres, comme le Christ l'était de ses disciples. Et au milieu des hymnes de louanges, il représente le Seigneur apparaissant au sein d'Israël. Par la lecture de différents versets de la Bible, et par le sermon qui la suivait, il rappelait les enseignements du Christ, et c'est ainsi que se terminait la seconde partie de l'office divin.

Alors commençait le chant alterné des hymnes saints entres les prêtres et les fidèles. L'archevêque recevait les offrandes des fidèles au Seigneur en commémoration de la Passion et du crucifiement, et cette union du Seigneur et des fidèles se consomme juste à l'heure où le soleil est au plus haut du ciel [1].

[1] Ces cérémonies existent encore de point en point dans les Églises de la Terre Sainte.

L'ordonnance de ces cérémonies a eu beaucoup d'influence sur les origines du théâtre. En effet, tout ce culte fut réduit plus tard à la messe que nous avons aujourd'hui, et l'Église ne voulant pas abandonner la pompe dramatique qui entourait alors la célébration des mystères sacrés, elle a dû lui donner une forme spéciale, et c'est là que le drame religieux a pris naissance. Dès lors, à l'occasion des grandes solennités de l'Église, la personne du Christ, sa vie, sa Passion, devinrent le sujet de ces pièces.

En France, on les appela *mystères*. En Allemagne, on les désigna sous le nom de Théâtre de la Passion, ou plus littéralement *Jeux de la Passion* (Passions Spiele). On les jouait à Noël, le vendredi saint et à Pàques.

En France, en Italie et en Espagne, où les traditions de la scène, théâtre latin, avaient déjà pénétré, ces premiers succès dramatiques eurent dès l'abord un grand développement; cela explique comment l'art dramatique a toujours été chez ces nations d'un siècle en avance sur celui de l'Allemagne, qui, en effet, dut à son peu de rapports avec le théâtre antique une civilisation dramatique fort lente. Ajoutons, du reste, qu'elle

fut ainsi, par cela même, moins rapidement corrompue.

En Allemagne comme ailleurs, ce théâtre religieux fut, à son début, conçu entièrement en langue latine, et les antagonistes du clergé lui fournirent ses premiers acteurs.

Bientôt cependant on reconnut la nécessité de mêler au texte latin des passages écrits dans l'idiome du pays; c'était ainsi qu'on pouvait exercer sur le peuple l'action nécessaire. On assure qu'au temps de Charlemagne existait déjà un *Passions Spiel*, composé en grande partie en bas allemand, et dont l'auteur serait Angilbert, l'abbé auquel la légende attribue, on le sait, une forte passion pour la fille du grand empereur.

Tant que ces pièces sacrées se jouèrent dans l'enceinte de l'église, la scène fut placée sous les galeries du chœur, afin qu'elle pût être en rapport avec les chanteurs et avec l'orgue, et qu'ainsi cette galerie servît à l'apparition des personnages divins et des différents accessoires qu'une machinerie enfantine essayait d'introduire. C'est ainsi qu'on figurait l'étoile des rois mages, la colombe qui venait se poser sur la tête de Jésus,

au moment de son baptême, et qu'on descendait à l'aide d'une ficelle, de même que pour représenter l'ascension du Christ, on en montait l'effigie par un moyen aussi primitif. Le haut clergé se tenait dans le chœur, la noblesse et la haute bourgeoisie étaient sur la galerie, et le peuple se pressait dans la nef, où des bourgeois en armes maintenaient l'ordre au milieu de la foule.

La France, qui, dès le douzième siècle, était à la tête du progrès européen, donna l'impulsion à l'Allemagne, et les essais dramatiques prirent une extension de plus en plus grande. L'intérieur des temples devint insuffisant. On fut obligé de quitter le lieu saint. La scène fut d'abord transportée près des édifices religieux, dans les cimetières entre autres. Après quoi, elle s'établit sur la plus grande place de la ville; les acteurs eux-mêmes devenaient insuffisants. Aux prêtres, aux moines, qui jusqu'alors avaient été les interprètes du drame sacré, on fut bientôt forcé d'adjoindre l'élément laïque. On le comprendra quand on saura qu'une seule pièce exigeait quelquefois la réunion d'une centaine d'acteurs ou de figurants. Par cela même, le texte allemand prenait

des proportions de plus en plus vastes, et la popularité de ces spectacles s'en accrut d'autant. Le théâtre cessa de s'inspirer exclusivement de l'histoire sainte, et fut mêlé d'intermèdes comiques. De la France vinrent les diables, qui non-seulement représentaient l'esprit malin, mais aussi l'esprit joyeux. Ces diables étaient couverts de peaux de bêtes, et leur visage caché par des masques d'animaux grotesques ou terribles, grinçant des dents, armés de cornes, tels que la fantaisie des maîtres du moyen âge en sculpta les églises gothiques [1].

ORIGINE DE L'ÉLÉMENT COMIQUE.

BOTT (BOTE).

Dans une pièce de l'enfance de Jésus, nous trouvons une première trace du personnage qui devient si important plus tard. Ce bouffon an-

[1] Le diable, cette première manifestation de l'élément comique au théâtre, remplit un rôle de premier ordre dans les drames religieux du moyen âge. La rédemption passait encore dans l'imagination populaire pour une ruse divine, saintement jouée aux dépens de l'ennemi des hommes. Il était donc naturel d'imaginer une foule d'autres cas où Satan était pris dans ses propres filets. A mille indices, on serait tenté de croire

nonce à Hérode l'arrivée des trois rois, et se moque en arrière de la faiblesse du monarque qui a peur d'un enfant. Chaque fois qu'il annonce à Hérode des choses désagréables, le Roi entre en fureur, et le Bott se joue de sa colère.

En France et en Italie, avec l'élément comique s'introduisirent dans le drame sacré tout le dévergondage et l'obscénité du théâtre de la décadence romaine, si bien qu'en 1210 le pape Innocent III se vit obligé d'interdire sur la scène le port des ornements ecclésiastiques. — De plus, en Italie, il défendit aux prêtres de participer à ces spectacles. Mais, en Allemagne, malgré la grossièreté et la puérilité de ce théâtre, les personnages saints étaient respectés; là, comme en Espagne, le diable ne faisait que rehausser davantage, par le contraste, la noblesse de l'élément sacré.

Certes, on ne peut pas dire que dans ces jeux se trouvait ce qu'on nomme aujourd'hui l'art

qu'il était devenu le personnage le plus goûté des mystères. Les autres avaient leur rôle tout tracé par la tradition. Avec lui, on pouvait espérer de l'imprévu. Aussi pendant longtemps le voit-on représenter seul l'élément comique du théâtre religieux. Son caractère, moitié jocrisse, moitié railleur, se prête à tout.

dramatique. Ils n'en produisaient pas moins un puissant effet sur les esprits.

Une vieille chronique rapporte qu'en 1322 (le chroniqueur scrupuleux a noté la date précise : 26 avril), on donna à Eisenach un « jeu »: *les Vierges sages et les Vierges folles*. Cette pièce fit une si vive impression sur le landgrave Frédéric de Thüringe qu'il fut frappé d'une attaque d'apoplexie en pleine représentation. Jusqu'à sa mort, qui eut lieu plus de deux ans après, il en demeura muet et boiteux.

Nous avons également une preuve écrite de la curiosité qu'excitaient ces représentations. Une autre chronique nous raconte, en effet, qu'en 1412, un soir où des spectateurs s'étaient entassés pour suivre la représentation de sainte Dorothée, l'estrade s'écroula tout à coup, et que trente-trois personnes furent tuées dans la chute. On dut, par la suite, interdire au peuple d'établir aussi haut son observatoire.

Représentons-nous maintenant la façon dont ces spectacles étaient donnés. On jouait les drames en plein air, au grand soleil, et le public ne se contentait pas, comme aujourd'hui, d'une représentation de quatre ou cinq heures, mais bien





P. 10-11.

UN MYSTÈRE

AU MOYEN AGE

Représenté à Nuremberg.

Le théâtre est en bois. Il se compose de trois étages.

Au Paradis, Dieu le Père, avec deux archanges.

Au milieu, la terre : Jésus sortant du tombeau.

Enfin, l'Enfer qui communique, par un escalier, avec la terre.

De la bouche de l'Enfer sortent les Démons.

Autour du théâtre, une corde tient le peuple à distance.

Indépendamment de la foule qui couvre la place, de nombreux spectateurs, placés à toutes les fenêtres des maisons voisines, assistent à la représentation du mystère.

de quatre ou cinq jours. Si la pluie ne venait pas interrompre les représentations, elles ne subissaient d'autre interruption que celles que nécessitaient les repas. On y buvait même beaucoup, selon l'usage traditionnel des Allemands, si bien qu'un jour le patriarche Abraham s'égara tellement dans la vigne du Seigneur, qu'il ne put continuer son rôle.

La scène, fort large, était élevée de trois étages tenus par des colonnes. Chaque étage était divisé en trois compartiments, qu'en France on appelait *loges*. Le compartiment central du premier étage représentait l'enfer. Il était fermé par une porte. C'était par cette bouche infernale que les diables entraient et sortaient. Des escaliers conduisaient à l'étage supérieur. Ce second étage figurait la terre. Les degrés qui le faisaient communiquer avec l'étage diabolique aboutissaient à une avant-scène, terrain neutre où, selon les exigences de la pièce, les personnages des deux premiers étages pouvaient se trouver réunis. Enfin, au troisième et dernier étage, se trouvait placé le paradis, occupé par les personnages divins et les anges. Il était surmonté d'arcades, assez semblables à celles qui dominent au-

jourd'hui les places les plus élevées de nos théâtres ; elles ont gardé de cette origine le nom sous lequel on les désigne de nos jours.

On possède encore un vieux manuscrit, parchemin du couvent de Saint-Bartholomée, qui donne la mise en scène très-complète et très-exacte d'un grand drame de la Passion qui fut joué pendant tout le quinzième siècle, et fut représenté pour la dernière fois en 1506, avec deux cent cinquante-sept personnes, sur la célèbre place du Römer, à Francfort-sur-le-Mein. On trouve dans ce manuscrit jusqu'au nom des prêtres qui, dans ces représentations successives, jouèrent le rôle du Christ. Le cortége était conduit sur la place au son des trompettes. Des jeunes gens costumés en anges escortaient la troupe et répétaient sur son passage le cri : *Silete! Silete! Silentium habete!* Les fonctions de ces enfants de chœur étaient très-nombreuses et très-importantes. C'étaient eux qui faisaient faire silence, qui donnaient le signal des chœurs, qui expliquaient aux assistants les passages obscurs du scénario. Enfin, ils transportaient, au moment voulu, les accessoires de la pièce.

Ce jeu était précédé d'un prologue dont saint

Augustin était le héros. Il y discutait avec des personnages de l'Ancien Testament sur l'avénement du Christ. Après quoi venait un chœur chanté en latin. Le jeu commençait ensuite.

Parcourons ensemble les différentes parties de ce scénario.

Jésus se lève de sa place, va trouver saint Jean-Baptiste. Celui-ci chante en l'apercevant : « *Ecce Agnus Dei* », et « *Seht, herr lobesan* », etc. » Après s'être déclaré indigne de le baptiser, il y consent cependant, l'asperge d'eau, et Dieu le Père chante : C'est mon fils bien-aimé ; et le chœur termine cette scène. Jésus retourne à sa place. Saint Jean-Baptiste se rend chez Hérode, qu'il trouve entouré de sa famille et de toute sa cour. Le Roi se met en colère, à cause des remontrances du saint. Il appelle ses serviteurs et le fait jeter en prison. Ici un nouveau chœur.

Alors les différents groupes de personnes, se rassemblant et se dispersant tour à tour, commencent à jouer la vie de Jésus. Les autres n'en restent pas moins sur la scène, de telle sorte que le spectateur a devant lui tous les acteurs du drame, — qu'ils prennent ou non part à l'action. Cette mise en scène primitive a été re-

produite par les maîtres des vieilles écoles de peinture, dans les tableaux desquels on voit réunis tous les personnages d'un épisode de l'histoire sainte. On conçoit quel soin il était nécessaire d'apporter à l'arrangement de tous ces groupes. Les Juifs (le peuple et les prêtres) avaient leur place déterminée (*locus Judæorum*), à laquelle ils retournaient après chacune des scènes auxquelles ils prenaient part. Par exemple, après la résurrection de Lazare, l'entrée à Jérusalem, etc., de même Jésus se rendait à l'endroit qu'ils occupaient sur la scène, toutes les fois que l'action l'y appelait, par exemple, lorsqu'il pardonnait à la femme adultère, guérissait les malades, et reprenait ensuite sa place. Il en était ainsi pour tous les personnages sans exception.

Dans le désert, la coupole du temple, la haute montagne, la cour d'Hérode, la prison d'où saint Jean-Baptiste envoie ses disciples chez Jésus et rentre chez lui, la maison de Marthe, celle de Lazare, le jardin des Oliviers, le Golgotha, le saint sépulcre, ont tous des places assignées sur la scène; que le festin d'Hérode, celui de Simon, où la Madeleine repentie se jette

aux pieds du Christ, et la Cène, exigent chacun une table séparée, on comprendra avec quelle agilité les personnages devaient se faire place les uns aux autres. Si l'on représente, en outre, les apôtres dispersés, le Christ allant de l'un à l'autre pour les réunir, l'entrée à Jérusalem, au milieu d'un immense concours de peuple, tous ces personnages quittaient alors leur place pour y retourner presque aussitôt; certaines actions ayant lieu simultanément, comme la méditation du Christ au jardin des Oliviers et la trahison de Judas, l'interrogatoire de Notre-Seigneur, au moment même où saint Pierre le renie; les trois Marie gémissantes se rendant au tombeau après le troisième chant du coq, pour acheter les saintes huiles, et se mettant deux ou trois pas en avant. En un mot, si l'on observe la multiplicité des détails de cette mise en scène, on avouera qu'elle ressemblait beaucoup aux savantes complications d'un jeu d'échecs ou aux manœuvres d'un stratége.

De tous les *Jeux de Passion,* dont le titre varie suivant la ville qui en a conservé le manuscrit primitif, celui d'Alsfeld, dans la Hesse grand-ducale, est un des plus complets et des

plus curieux. Il date du quinzième siècle, et contient une foule de scènes intéressantes, particulièrement celles qui ont trait à Marie-Madeleine, où la vie coupable de la grande pécheresse revit avec beaucoup de relief, et où son repentir et sa conversion sont amenés avec infiniment d'adresse.

Lucifer exalte sa beauté, afin de la prendre par son côté faible, et c'est en effet par là qu'il arrive à la séduire [1]. Elle se regarde dans le miroir que lui donne le diable; elle se pare, et, ravie d'admiration de sa propre beauté, elle se jette dans les bras de tous ceux qui louent ses charmes. Elle veut jouir de sa beauté et de sa jeunesse, elle se laisse entraîner aux plaisirs qui sont ici représentés par la danse. — Elle est tellement affolée de plaisir, que l'ivresse de ses sens ne connaît plus de bornes. Un chevalier avec qui elle a dansé s'éloigne vaincu par la fatigue ; mais elle, que rien ne lasse, continue de danser en jetant des cris de joie, et chante au chevalier des chants populaires :

« So, so, herr, so. Wie viele wollte ich sol-

[1] Le personnage de Madeleine est très-dramatique. La scène du miroir fait songer à la Marguerite de *Faust*.

cher Gesellchen tanzen aufs Stroh der ist bereits müde Geworden, Werden ihr mehr ich thät ihnen also[1]. »

Ensuite vient sa sœur Marthe qui cherche à la ramener à de meilleurs sentiments, mais sans succès. Les diables en expriment leur joie. Madeleine, pour répondre à sa sœur, qui réitère ses conseils, se tourne vers le public, et lui adresse ces paroles :

— Voyez-vous, que me veut donc ma sœur Marthe ?

Puis, parlant à sa sœur :

— Marthe, si tu avais de l'esprit et du sens, tu dirais à tes poules de couver, ou tu irais filer ta quenouille. — Quant à moi, je veux m'amuser avec les jeunes : — crois-tu que je m'en vais t'obéir ? — Continue ton chemin, madame la mijaurée, et macère ton corps, si tu le veux, — et maintenant, puisque tu es une vieille grue, va-t'en avec tes conseils comme la bile, — et laisse-moi vivre dans mes plaisirs.

A ce moment on entend le chant des anges :

[1] Ah ! c'est ainsi, Seigneur, ainsi ! Combien d'autres de ces blancs-becs... je voudrais danser sur la paille. Voyez, celui-ci est déjà fatigué ; s'il y en avait d'autres, j'en ferais autant d'eux.

Silete! Silete! et le Christ apparaît avec ses disciples. Il prêche alors sur la joie qui règne au ciel pour un pécheur qui se repent. Les Juifs entonnent une hymne, et le Christ se rend sur un autre point du théâtre. Marthe et Madeleine le suivent. Il prêche sur le texte: « Heureux les pauvres d'esprit. » La servante de Madeleine est la première qui se sente touchée par la grâce: elle exalte la Mère du Christ au-dessus de toutes les femmes. Jésus s'achemine vers un nouveau point de la scène, où tout le monde le suit, et il recommence ses instructions : « Heureux ceux qui entendent la sagesse du Seigneur ». C'est à ce moment que Madeleine elle-même se convertit et s'écrie:

Eh bien! aujourd'hui, bénissez-moi :
Vous, Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit!
Malheur sur mon orgueil,
Malheur sur le jour qui m'a vue naître!

Elle maudit ses blanches mains, sa belle chevelure, le fatal miroir où ses charmes lui sont apparus pour la première fois, et elle déchire ses robes. foule aux pieds ses bijoux, tandis que Marthe la console en lui faisant espérer en le pardon divin, et pendant qu'elle l'emmène, un chœur général termine la scène

Dans la scène suivante, Madeleine vient chez Simon, où Jésus est attablé avec ses apôtres, elle tombe à ses pieds et chante :

> La mer a beaucoup de sable,
> Et j'ai pourtant, en mille instants,
> Commis plus de fautes contre Dieu.
> Malédiction sur ma naissance.

En même temps, elle est toujours agenouillée près du Christ, essuyant les pieds divins avec sa longue chevelure, tandis que le chœur chante : *Jesu, mea redemptio,* et comme le Sauveur l'absout de ses péchés, Lucifer se plaint en ces termes :

> O Marie-Madeleine, toi jadis si belle !
> Faut-il que tu m'aies ainsi quitté ?

Un nouveau chœur met fin à cette première journée de drame.

CHAPITRE II

Les farces de carnaval *(Fastnacht's Spiele)*. — Premiers essais de comédie satirique. — Imitations du théâtre grec et latin. — Le théâtre universitaire. — La papesse Jeanne.

Si riche et si imposante que fût la mise en scène de ces mystères, on ne peut pas dire qu'elle renfermât une individualité déterminée. Les acteurs du drame religieux ne représentaient en effet que des personnages symboliques.

L'A B C de l'art dramatique allemand date donc des saltimbanques, jongleurs et autres acteurs nomades, qui ont toujours existé en Allemagne. Cette existence est prouvée par des documents historiques. On possède un édit de 791 qui les déclare indignes *(unehrlich)*, déchus de tous droits d'héritage et de propriété, et dépouillés, à leur mort, de leurs biens, qui retournaient à l'État. Malgré ces rigueurs, ils étaient bien reçus par le peuple, la noblesse, voire même par les moines des nombreux couvents de l'époque.

L'Église les utilisait pour jouer les diables et les personnages comiques dans les intermèdes de ses pièces sacrées.

Par les causes que nous avons déjà indiquées, l'élément populaire se fit de jour en jour une plus large place. Il est le créateur des pièces de carnaval connues sous le nom de *Fastnacht's Spiele.*

C'était l'usage, de temps immémorial, que, pendant le carnaval, des jeunes gens couverts de toutes sortes de déguisements se rendissent chez leurs amis et voisins, et y tinssent des propos burlesques, intrigant et plaisantant les assistants. Ces bandes joyeuses étaient le plus ordinairement composées d'artisans. Ils y étaient toujours reçus avec plaisir, avec empressement. Ils se réunissaient dans le vestibule, où ils jouaient leurs petites farces, et où les maîtres de la maison venaient trinquer avec eux, et accompagnés d'éclats de rire de la foule, ils allaient ainsi de maison en maison[1].

Les *Fastnacht's Spiele* étaient exactement la contre-partie des drames religieux. Ceux-ci

[1] Cette coutume existe encore en Russie.

appartenaient à l'Église; ceux-là étaient la création et l'émanation du bourgeois et du peuple. Ici, la grande épopée céleste : Dieu, le Christ, les saints, les anges; là, des personnages de basse condition, des paysans, des domestiques, des ouvriers. — Ici, le spectacle grandiose de la Création et de la Rédemption; là, des tableaux très-simples du foyer intime de la vie bourgeoise, et comme on l'a vu, joués sans le moindre apparat, sur le plancher d'un vestibule.

Dans toutes les farces, le chef de la troupe masquée demandait à celui qui le recevait la permission de jouer, et lorsque la dernière personne avait joué, il remerciait l'auditoire pour l'attention qu'il avait prêtée à ce divertissement, et lui demandait pardon pour les passages trop lestes que pouvait renfermer la pièce. On comprend aisément cette dernière formalité. — En effet, le principal attrait des farces de carnaval était des plaisanteries risquées, si risquées même, que bien que le goût soit aujourd'hui porté sur les nudités de l'art et les équivoques de la scène, il serait impossible de les transcrire.

Ces farces étaient fort bien appréciées de tout

le monde, et leurs acteurs recevant partout le meilleur accueil, on ne tarda pas à apporter plus de soin dans leur conception et leur interprétation. C'est à Nuremberg surtout, cette reine de l'Allemagne historique, qui, au quinzième siècle, — par son importance commerciale et la richesse de sa bourgeoisie, — devint la citadelle des arts, où le théâtre carnavalesque s'est organisé.

Comme cela existait depuis longtemps en France, les corporations des différents métiers se réunirent en société, dans le but de centraliser les efforts déterminés du théâtre naissant. Les deux acteurs le plus anciennement connus de ces farces de carnaval se sont également distingués comme poëtes. Le premier était Hans Rosenblüt, maître chanteur et peintre héraldique, et l'autre, Hans Folz, barbier de profession. Ils vivaient l'un et l'autre vers 1450. De tous les deux, quelques pièces nous sont restées. Le langage en est bas et grossier. Les choses vulgaires y sont exprimées en termes plus vulgaires encore. Toutefois ces œuvres informes n'en présentent pas moins un grand intérêt. Elles peignent en effet, — d'une manière inhabile, il est vrai, — mais avec une dramatique vérité, les mœurs

politiques et sociales de l'époque. Par exemple, celle qui est intitulée *Die Buhlschaft,* annoncée ainsi par le héraut : « Vous allez voir avec « quels ménagements un jeune homme aime à « conquérir la main d'une femme. » — Cinq prétendus se présentent pour faire leur déclaration à la belle, dans le langage chevaleresque et sentimental des *minnesænger*. Les réponses de la femme sont pleines d'une ironie et d'un persiflage très-heureusement décrits. Elle se moque avec esprit des déclarations platoniques des galants. Elle leur donne à comprendre qu'avec ces phrases sentimentales, ils n'obtiendront rien d'elle. Le cinquième prétendu, plus fin que les autres, lui promet de mettre à sa disposition un sac plein d'écus, ce que la femme accepte avec beaucoup de plaisir :

Vous, beau et noble jeune homme,
Je vous ai choisi pour prétendant.
Ce que vous demandez vous sera accordé !
Là où souvent s'allient jeunesse et fortune,
L'amour ne trouve pas d'obstacles.

Dans la pièce de Rosenblüt intitulée : *le Pape, les Cardinaux et les Archevêques,* les chevaliers se plaignent au Pape que les chefs de l'Église oppriment les pauvres avec autant de

cruauté que les seigneurs temporels, au lieu de faire leur devoir, qui leur commande de soutenir les faibles... L'archevêque s'excuse en alléguant qu'il est obligé de se tenir en bonne amitié avec les grands du monde, parce qu'il trouve en eux un appui. Le cardinal se plaint de l'Empereur, de la tyrannie, de la violence des princes temporels. — Comme ils sont tenus de se défendre de cette accusation, ils allèguent qu'ils doivent soutenir leurs vasseaux, et finissent par ces paroles : « Sire, laissez faire Dieu, sans quoi les paysans et les bourgeois seraient trop riches. Si la paix était éternelle, le paysan finirait par chasser le noble ! » Et comme l'Empereur demande aux chevaliers comment ils sont arrivés à la chevalerie, ceux-ci se confessent très-franchement. Loin de se parer de faits glorieux, d'actes de bravoure ou de grandeur, ils se vantent de savoir très-bien chanter et danser. L'un d'eux va jusqu'à dire : « Ma tête est ornée de cheveux d'or « frisés avec art, voilà pourquoi je suis devenu « chevalier ; je serais bien fâché de la raser, cette « chevelure qui m'a fait tant d'honneur; aussi « je la soigne nuit et jour. »

Mais la plus remarquable des farces de Rosen-

blüt était celle qu'on appelait les *Turcs,* dans laquelle le poëte décrit les mœurs du temps, avec une audace effrayante. Le Grand Turc, qui s'est soumis la Grèce et Constantinople, a entendu dire combien le monde chrétien était déchu. Il arrive, sous la protection de la ville de Nuremberg, déraciner les vices dans lesquels est tombée la chrétienté. Avant toute autre chose, lui parviennent les plaintes des paysans et des marchands dévalisés par les brigands féodaux. « Mais », dit le sultan, « d'autres vices se sont « répandus sur le monde chrétien. Vous cher- « chez tous à vous tromper les uns et les autres. « Vous êtes pleins de faux-monnayeurs, de « fonctionnaires qui vous volent, de Juifs dont « l'usure vous dévore; vous avez un clergé qui « vous humilie du haut de sa puissance, au lieu « de lutter pour la foi. » Alors, un des conseillers du sultan affirme que la chrétienté ne peut être sauvée que par le Grand Turc élu dans ce but par Dieu et les puissances célestes. Les princes et les clercs du pays protestent hautement contre cette ingérence du sultan dans leurs affaires, et le menacent de la guerre et de tous les maux possibles. Mais le maire de Nuremberg

s'interpose. Il déclare avec fermeté qu'il tiendra la parole qu'il a donnée au Grand Turc, et lui conservera la protection de la ville, *à charge de revanche.* Il est difficile de pousser plus loin le persiflage. Le poëte, en effet, ne peut donner une leçon plus audacieuse aux pouvoirs religieux et civil, que de faire juger leurs faiblesses et leurs abus par le sultan, au moment même où la barbarie des Turcs était devenue proverbiale. La dignité fière des paroles mises dans la bouche du bourgmestre de Nuremberg est un écho fidèle de la supériorité acquise par la haute bourgeoisie sur les riches et puissants despotes qui l'entouraient, et qu'elle arrivait à tenir en respect.

A côté des farces de carnaval, il y avait une autre sorte de pièces qu'on appelait des « *Comédies de l'École* » (Schul Comedien), qui répondaient à ce que, vers la même époque, on appelait en France « *Moralités* ». A la fin du quinzième siècle, on s'est occupé avec un grand zèle des classiques grecs et romains, et l'usage s'établit dans l'Université de jouer des pièces en latin, afin que les élèves se familiarisent avec cette langue et puissent la parler. En 1486, Hans Nydhardt fit imprimer la première traduction

d'une comédie de Térence[1]. Beaucoup d'autres suivirent, mais bientôt les *Comédies de l'École,* à l'imitation des *Mystères,* se servirent de la laugue allemande.

Plus nous nous approchons de la grande époque de la réforme, plus nous voyons mystères, farces et pièces universitaires prendre la forme dramatique, afin d'aborder les questions brûlantes du moment. En même temps, par suite de l'imitation des modèles anciens, la conception de toutes ces œuvres devient plus littéraire. Cette remarque s'applique surtout à une autre pièce qui parut quelque dix ans avant l'année où la réforme éclata, c'est-à-dire en 1540. L'auteur est un prêtre, Théodore Schernberg. Elle porte le titre : « *La belle comédie de* « *madame Jutten, qui fut papesse à Rome, et* « *qui de son sein pontifical (scrinio pectorin) a* « *mis au monde un enfant sur le trône des* « *papes.* » On pourrait croire, après ce titre, que ce poëme est une critique de l'histoire romaine, il n'en est rien. C'est un traité fort sérieux de la fable de la papesse Jeanne. Écrit

[1] Ces comédies avaient été déjà conduites par la religieuse Rothswitha.

dans un moment où l'hérésie faisait des progrès rapides, l'auteur s'attachait à prouver et à glorifier l'intercession de la Vierge. Cette pièce fut imprimée en 1564. La liste des personnages en est très-intéressante, comme on va le voir :

Lucifer ; — Lili, la grand'mère du diable ; — Satanas ; — Reflet de Miroir (*Spiegelglanz*) ; — Plumeau (*Federwisch*) ; — Astaroth ; Petite Couronne (*Krentzelein*) ; — Diables.

La papesse Jeanne (Papst Jutta) ; — Clericus, son amant ; — un docteur en théologie de Paris ; — le pape Basile ; — Primus, Secundus, Tertius, Quartus ; — Cardinaux.

Senator, conseiller romain ; — Simmos, possédé du démon ; — le Christ sauveur ; — la vierge Marie ; — saint Nicolas ; — les archanges Gabriel et Michel ; — Mors, la Mort.

La première scène de la pièce se joue dans l'Enfer. Lucifer appelle toute sa cour qui danse avec lui la ronde infernale. Lili, la grand'mère du diable, saute au milieu de la ronde en exprimant sa joie de cette danse diabolique. En même temps, on voit dans le Ciel le Christ et sa mère, entourés des saints et des anges. Lucifer

envoie deux de ses anges près de la savante personne Jutta, qui doivent attiser chez elle l'ambition qui la pousse à se travestir pour parvenir au rang des hommes les plus considérables. — On voit alors, sur la scène du milieu, — qui n'a pas cessé de représenter la Terre, — paraître Satanas, qui s'efforce de vaincre ses résistances et de chasser ses derniers scrupules. Le lieutenant du démon retourne à l'Enfer, près de son maître, — qui lui promet, comme récompense, une brillante couronne de vipères et de serpents. Jutta raconte son projet à son amant. Elle lui dit qu'elle veut aller à Paris pour entrer à l'Université, et il consent à la suivre. Le texte dit : « Jutta et Clericus se rendent à Paris, et vont « trouver un professeur en théologie. » Après avoir obtenu la barrette de docteur, elle part avec Clericus pour Rome. Grâce aux recommandations des cardinaux, le pape Basile les prend à son service, et peu de temps après fait de Jeanne un cardinal. Le Pape meurt, et, miracle! le nouveau cardinal, qui a pris le nom de *Jean d'Angleterre,* est à l'unanimité élevé au trône pontifical. Jusque-là, la pièce est restée froide et sans couleur, se déroulant avec la sécheresse d'un

récit. Dès ce moment, la force de la situation se révèle, et l'on aperçoit les avantages des trois scènes superposées. Jeanne apparaît couronnée, élevée au suprême degré de ses audacieuses ambitions, et entourée de toutes les pompes de l'Église. Arrive un sénateur, avec son fils, qui est possédé du démon. Il demande au nouveau pape de chasser le mauvais esprit du corps de son enfant. Pour la première fois. Jeanne se sent troublée; elle a peur du diable, — qui est celui-là même qui l'a poussée dans cette voie, — et elle sent qu'il va la perdre. — Elle demande donc aux cardinaux de la remplacer dans cette mission; mais le démon résiste. Elle doit dès lors se résoudre à l'exorciser elle-même. Le diable est contraint de se soumettre à la princesse papale, mais, dès ce moment, son alliance avec Jeanne est rompue. Il fait connaître à tous ceux qui l'entourent que le Pape n'est autre chose qu'une femme, qui bientôt mettra un enfant au monde, et la menace, jusqu'à sa mort, de tous les tourments de l'enfer. — Le poëte a beaucoup compté sur la stupeur et l'épouvante des fidèles à la révélation d'une si grande honte causée à l'Église par une femme sacrilége, mais il pousse encore

plus loin cet effroi, et la division de la scène en trois compartiments le favorise énormément. Qu'on s'imagine la bouche de l'enfer toute grande ouverte ; l'esprit malin est redescendu dans sa sphère diabolique, où tous les démons triomphent de la chute de Jeanne. A l'étage qui représente la Terre, on voit la papesse, qui, entourée de toute la pompe apostolique, est abandonnée avec horreur par le clergé et le peuple. Restée seule avec la conscience de son crime maintenant dévoilé, elle est affaissée sur elle-même, sa tête découronnée de la tiare qu'elle portait, et qui a roulé à terre. Dans les hauteurs célestes apparaît Notre-Seigneur, qui éclate auprès de sa Mère en plaintes pour la honte qu'on a faite à son Église, et il déclare sa volonté de voir la papesse damnée et livrée aux tourments de l'Enfer. Par contre, la Sainte Vierge intervient pour la pécheresse. Le Christ se radoucit, et tient sa sentence en suspens. Il envoie l'archange Gabriel auprès de Jeanne, pour savoir d'elle-même ce qu'elle préfère, de la damnation éternelle, ou d'une longue expiation sur la terre, pour mériter le divin pardon. Elle se montre repentante ; le Christ lui envoie la Mort, et comme

celle-ci la tourmente avec fureur, elle l'implore seulement pour le rachat de son âme. Dans la plus grande détresse de ses souffrances, alors qu'elle va mourir, en mettant son enfant au monde, elle commence à chanter un cantique à la Vierge. (La musique de ce chant est imprimée en regard du manuscrit original.) « Marie, mère « sans tache, à tout pécheur consolatrice; je « confesse à toi, moi, simple mortelle, que je « suis une simple pécheresse. — Mes yeux ver- « sent des larmes de sang. — Accorde-moi le « bénéfice de ma faiblesse, et prie pour moi « ton Fils bien-aimé. »

Marie répond du haut du ciel:

« Je veux pendant tout ce jour prier autant « que je puis faire. J'espère que tu trouveras la « grâce auprès de mon Fils bien-aimé, qu'il te « prendra en pitié et te pardonnera, pauvre « pécheresse. »

Mais la Mort se montre de plus en plus cruelle envers Jeanne, et s'écrie:

« Tombe sur tes genoux, et que ton enfant « vienne au monde. Je te donne le dernier « coup. — Tu dois mourir jusqu'au jugement « dernier. »

La papesse meurt dans les douleurs de l'enfantement, le peuple accourt, recueille l'enfant, et le diable emporte l'âme de Jeanne en triomphe dans l'Enfer. Ici, on la raille et on la tourmente. Mais dans toutes ses peines elle s'adresse à Marie, et aucune des menaces des démons ne l'intimide. Pendant ce temps, les cardinaux se réunissent sur la scène. Une pluie de sang est tombée, Rome a été éprouvée par la famine et les tremblements de terre, parce que Jeanne a souillé le trône pontifical. Les cardinaux prennent la résolution de faire un pèlerinage pour implorer l'intercession de la Vierge et de saint Nicolas. Pendant que dans la scène du milieu le cortége s'arrange avec des cierges et des bannières, pour faire la procession, les démons de l'enfer font subir à Jeanne des tourments plus cruels, et l'âme de la morte s'adresse toujours avec plus de ferveur à Marie. Alors commence au ciel l'intercession, soutenue par saint Nicolas ; mais le Christ demeure silencieux. Sa mère lui rappelle combien, depuis sa mort jusqu'à son crucifiement, elle a souffert pour lui, et qu'en raison de ces souffrances, sa prière devrait avoir beaucoup de valeur auprès de lui. Le Sauveur se laisse

gagner et envoie l'archange aux enfers. Là, les démons essayent de se révolter contre la liberté de Jeanne, mais l'archange les chasse de son glaive, et il conduit la pécheresse au ciel, près des élus, où le Christ lui annonce son pardon et la rédemption éternelle.

Si l'on songe maintenant que tout le théâtre est en jeu, que dans l'enfer, les démons se plient en grondant, sous la puissance divine, que les chants de la procession sur la terre se joignent aux Alleluia des anges du ciel, où l'âme de Jeanne exalte la grâce insondable de Dieu, on conçoit qu'il n'y ait pas d'effet théâtral plus grandiose que ce triple tableau, et que, pour la richesse et l'éclat, la mise en scène n'a rien à envier aux opéras de nos jours.

Nous voyons donc que le théâtre allemand, qui, jusqu'au quinzième siècle, n'avait fait que végéter misérablement, est arrivé, au temps de la réforme, à prendre une telle importance que tous les partis, l'Église, l'Université, les baladins, en ont fait leur champ de bataille et le but de leurs aspirations. Ainsi que nous l'avons déjà dit, l'amour des littératures antiques s'était éveillé. De même qu'aujourd'hui l'attention est

portée vers les œuvres allemandes ou anglaises, on traduisait tout ce qu'on découvrait de livres latins ou grecs. Les grandes épopées, les fables, les contes des anciens étaient passés à l'état de de lectures d'agrément, mais surtout les anciens auteurs dramatiques. Ce qui jusqu'à présent avait manqué aux représentations théâtrales, c'était la forme artistique. On commençait à faire connaissance avec cette forme par la traduction des anciens, et celui qui, pour la première fois, s'appropria ces formes d'une manière encore très-primitive et les vulgarisa, fut Hans Sachs, le célèbre cordonnier de Nuremberg.

CHAPITRE III

Influence de la Réforme. — Hans Sachs et son école. — Fusion du théâtre populaire et du théâtre universitaire. — État de l'art dramatique allemand à la fin du seizième siècle.

Hans Sachs peut être considéré comme le véritable fondateur du théâtre allemand. Il a pris son bien partout où il le trouvait, empruntant des sujets de pièces, et transformant en son langage tout ce qui lui passait sous les yeux : légendes de l'Ancien et du Nouveau Testament, du Paradis terrestre, du jardin des Oliviers; épisodes de la Fable, contes de la Table ronde, Nouvelles de Boccace, comédies romaines, tragédies grecques, ainsi que les vices et les ridicules du temps où il vivait. C'est lui qui a renversé les barrières qui séparaient la scène religieuse de la scène profane, et qui a établi les bases de son art sur l'imitation de la nature. Pour lui, l'essentiel était de représenter des hommes et des actions humaines en opposition

avec les auteurs des drames de l'Église ou de l'Université, qui recherchaient la mise en scène d'idées religieuses ou philosophiques, pour les populariser, et qui ne faisaient de leurs acteurs que des figures ayant tout au plus la valeur qu'on prête aux pièces d'un échiquier.

Hans Sachs appartenait comme Shakespeare et Molière aux corporations de comédiens, et, comme il nous l'apprend lui-même, il a joué dans presque toutes ses œuvres. Et c'est précisément cette intimité avec les choses de la scène qui communiquait tant d'énergie à ses travaux dramatiques, et qui donnait à ses productions leur vitalité. C'est lui qui, pour la première fois, a établi une ligne de démarcation entre la comédie et la tragédie, bien que, pour lui, la différence entre ces deux genres ne tînt qu'au dénoûment, triste dans la tragédie, — tout en y introduisant force passages comiques, — joyeux dans la comédie, — en dépit des épisodes sanglants qu'elle pouvait renfermer.

C'est à lui qu'on doit la division par actes; le nombre de ces actes ne le préoccupait nullement du reste, et il les multipliait souvent à l'infini. Il écrivait dès 1517, et pendant près de cinquante

ans il produisit plus de deux cents pièces de théâtre, et de plus six mille poëmes, fables et contes.

L'énorme popularité de ses œuvres fit naître beaucoup d'imitateurs, et répandit le goût des spectacles jusque dans les plus petites villes [1]. En effet, les compagnons artisans, qui, à cette époque, venaient toujours à Nuremberg, devenaient tout naturellement les propagateurs artistiques du théâtre nouveau, et le faisaient connaître dans leurs pays respectifs. L'autorité de Hans Sachs fut également cause qu'en 1550 la corporation des maîtres chanteurs construisit la première salle de spectacle à Nuremberg, exemple qui fut bien bientôt suivi à Augsbourg. Ce qui prouve combien ces théâtres étaient habilement construits, c'est qu'en 1731 on jouait encore sur le vieux théâtre de Nuremberg, et que le théâtre d'Augsbourg fut fréquenté par des troupes ambulantes jusqu'en 1775.

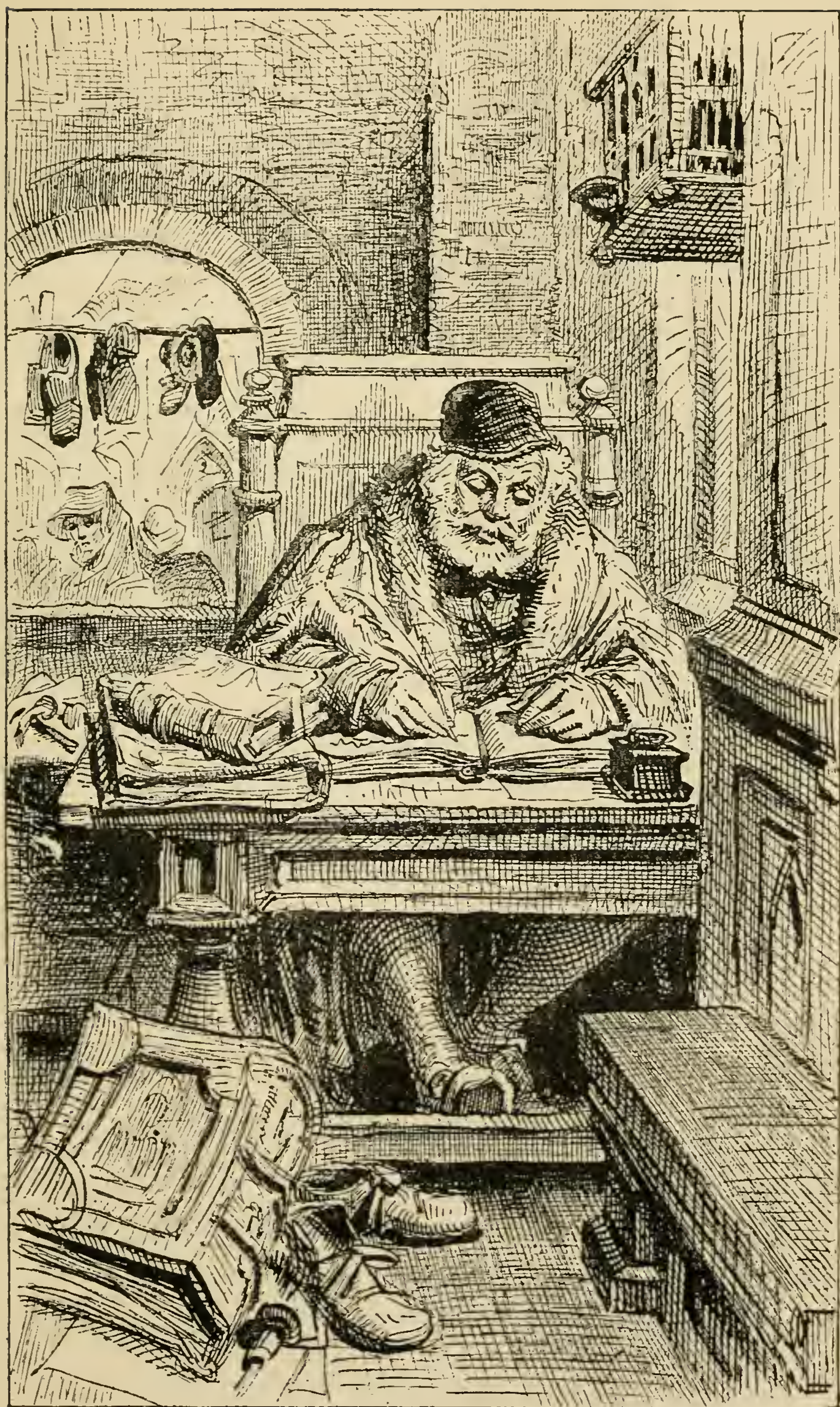
Hans Sachs est une personnalité si remarquable que nous ne pouvons pas nous em-

[1] Il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler qu'à la même époque (1544-1567) un autre artisan, Lope de Rueza, de Séville, se faisait aussi comédien, et, comme l'a dit Cervantes, tirait l'art dramatique de ses langes.

pêcher de l'observer attentivement, ainsi que ses œuvres.

Il vint au monde en 1494, à Nuremberg. Son père était tailleur. De sept à quatorze ans, il fréquenta l'école de latin. Il entra ensuite chez un cordonnier, comme apprenti, mais en même temps il apprenait chez un tisserand, — qui était aussi maître chanteur, — l'art de la poésie. Arrivé à sa dix-septième année, il commença son tour d'Allemagne. Il parcourut tous les pays allemands, et fréquenta toutes les écoles de chant qu'il trouva sur son passage. En Autriche, où il travaillait à l'âge de dix-neuf ans, il prit la résolution de se vouer entièrement à la poésie. C'est à son passage à Munich qu'il fit son premier poëme. En 1516, — il avait vingt-deux ans, — il retourne dans son pays natal, il devient patron et se marie. Il est mort en 1576. — Il avait donc quatre-vingt-deux ans.

Hans Sachs n'était pas un esprit créateur. Presque jamais il n'a découvert de lui-même les sujets de ses œuvres. Grimm, en un vieux jeu de mots, a dit de lui : « Il chantait sur tout, mais n'inventait rien ! » *Er dichtet alles und erdichtet nichts.* Mais s'il n'avait pas le génie d'inspi-



Page 40.

HANS SACHS

ration, il possédait en revanche, à un haut dégré, un talent d'observer toutes les choses de la nature et de la vie, et de les rendre dans ses œuvres avec une étonnante vérité. C'est pourquoi il a été, comme poëte passif, l'un des plus grands parmi les poëtes, et l'un des plus petits comme poëte actif. Son style est inégal et heurté, ses vers sont primitifs, mais son ardeur de tout savoir, et les résultats auxquels il est arrivé par là, sont immenses. Les murs étroits de son échoppe s'élargissaient au point de lui faire entrevoir le panorama grandiose de tous les pays et de toutes les nations. Il a surpassé tous ceux qui l'avaient précédé en universalisme, et il a été le premier qui ait montré à la poésie allemande la route du cosmopolitisme. Rarement on a trouvé un poëte qui ait laissé au même titre que lui un tableau véridique de son siècle. Il n'y a pas une sphère de la civilisation allemande, à cette époque, où l'inspiration de Hans Sachs ne se soit donné carrière. Empereurs et rois, le diadème au front, conseillers de Nuremberg, revêtus de leurs hautes dignités, bourgeois et ouvriers, avocats et clercs, avec leurs ruses et leurs détours, prêtres et moines,

avec les défauts inhérents au siècle où ils vivaient, aventuriers et soldats mercenaires, paysans avec leur bon sens naïf, femmes astucieuses, jeunes filles légères, Hans Sachs les a tous pris comme des papillons dans un filet, et tous ont dû servir à son œuvre. C'était d'ailleurs un monde plein de sécheresse dramatique, que ce monde allemand de la première moitié du seizième siècle, ce siècle de la Réforme, où vécut Hans Sachs. Ses tragédies bibliques sont les plus faibles; peu sont originales; la meilleure est celle qu'il a intitulée : *Les enfants inégaux d'Ève* (*Die ungleich Kinder Evas*). Ce poëme singulier a des sources inconnues; le voici en peu de mots :

Dieu quitte le ciel pour voir les enfants d'Ève. Celle-ci pare ses enfants ; seuls, Caïn et ceux de sa suite refusent de se laisser parer. C'est alors que Dieu maudit cette race réfractaire. Dès lors, les heureux du monde sortent de la race des enfants bien vêtus, tandis que la progéniture de Caïn engendre les vagabonds et les mendiants.

Une comédie allégorique roule sur les querelles de Pallas et de Vénus. Elle est également une de ses meilleures œuvres. Le langage en est fruste,

mais l'ensemble du scénario constitue une œuvre très-originale.

Pallas, la vertu en personne, se dispute avec Vénus, l'emblème de la volupté, à qui aura la supériorité. Un empereur est institué juge du différend. L'avocat de Vénus est Épicure, assisté par Satan. Toutes les fois que le Démon acclame les paroles du philosophe, celui-ci se frotte le ventre, et Satan lui met toujours du lard dans la bouche pour que les paroles coulent avec plus de facilité. Mais pour Pallas, c'est Hercule qui s'avance dans l'arène, et lestrames infernales qui lui font obstacle sont toutes surmontées par lui, au nom de la Vertu. A cette vue, l'Empereur est tellement saisi qu'il s'écrie: « La Vertu seule mérite le Ciel, puisque seule « elle peut porter le Ciel. » C'est pourquoi Hercule doit porter le géant Atlas. Épicure de son côté est puni; Cacus le met sur la sellette et lui donne des verges, tout en lui chantant un couplet moral. Cette chanson donne un exemple de la haute morale de Hans Sachs: « La vertu « en elle-même porte sa récompense. Ainsi l'on « aurait pour elle seule un grand respect, quand « bien même il n'existerait ni Dieu ni ciel. »

Ses farces de carnaval sont ce qui a le plus de valeur dans ses œuvres, parce que, grâce aux moyens dont il disposait, il en a pu faire valoir les saillies, et son caractère gai leur prêtait un sel particulier. Il tirait surtout un très-grand parti des scènes de la vie ordinaire, et savait les arranger avec beaucoup d'art. Ces petites scènes sont admirablement mises en relief (*Abgerundet*); le dialogue en est très-vif; leur aimable espièglerie et leur couleur franchement populaire ont été la principale cause du grand succès des inspirations d'Hans Sachs. Une de ses farces les plus célèbres est celle qui est connue sous le titre de : *L'extraction des folies* (*Die Narren Abschneiden*)[1].

On apporte dans un fauteuil un malade, dans lequel on doit voir une allégorie de la société tout entière. Ce malade a le ventre énormément gonflé. L'aide du médecin lui attache une serviette au-dessous du cou, serre bien, et alors vient le médecin, qui ouvre l'abdomen du patient gémissant. Il en tire de petits polichinelles dont chacun représente un vice social, et fait sur tous

[1] Cette farce a été jouée en 1874, pour l'inauguration du monument de Hans Sachs.

un commentaire. En terminant, il prend un nid de polichinelles microscopiques ; à ce moment, le malade se sent complétement soulagé. Après quoi, l'homme de l'art recoud la blessure, et prescrit les ordonnances propres à préserver son malade d'un retour de cette infirmité.

Hans Sachs s'occupe beaucoup, dans ses pièces, du mariage des femmes et des jeunes filles. Ici se fait voir son caractère loyal et honnête. Il peint la droiture de l'homme et de la femme, telle qu'elle devrait être chez des personnes de la haute bourgeoisie. Il décrit supérieurement le bonheur qu'on rencontre dans une heureuse union. Mais il est également un maître dans l'art de mettre en scène la femme méchante, et l'on ne trouve dans aucun auteur tant de portraits de mauvaises épouses que dans Hans Sachs. Dans une de ces petites pièces, dont le sujet emprunté à Ésope se retrouve dans une fable de lui [1], il explique l'origine des têtes chauves. — C'est l'homme ayant deux femmes, qui lui enlèvent : la vieille, les cheveux noirs, et la jeune, les cheveux blancs. — Dans la farce

[1] L'homme entre deux âges et ses deux maîtresses.

où le diable épouse une vieille, le poëte fait de la vieille femme acariâtre un portrait inimitable. La vieille sait inspirer au diable un tel effroi, que celui-ci, — de guerre lasse, — préfère retourner en enfer. La pièce se termine d'une très-galante façon pour les Nurembergeoises, car le poëte déclare que de telles femmes ne se trouvent jamais à Nuremberg [1].

Nous voyons maintenant que pendant la vie d'Hans Sachs, les villes qui sont à la tête du mouvement littéraire allemand fondent des corporations de comédiens. Nuremberg, Augsbourg, Heidelberg, ont toutes leurs sociétés, et jouent des farces et des comédies.

Un élève de Sachs, Adam Puschmann aîné, cordonnier et maître chanteur, nous donne à ce sujet beaucoup de détails. A l'occasion de sa grande comédie : *Joseph vendu par ses frères* (cette grande pièce qui doit, pendant quatre heures remplir la scène), il conseille à ses acteurs de

[1] Hans Sachs a pris également une part active au mouvement religieux de son temps. Il a fait en l'honneur de Luther son poëme devenu célèbre : *le Rossignol de Wittemberg*. Il embrassa la Réforme, fit beaucoup de cantiques protestants, dont un est devenu très-populaire : *Pourquoi affligerait mon cœur?* Il a été traduit trois fois en latin, une fois en grec, puis en bas allemand, en flamand, et, en 1580, fort bien en français.

se tenir avec un grand respect, et de conformer leur mimique et leur costume à cette attitude. Il ajoute à cet avis curieux que les acteurs doivent préparer à l'avance tous les accessoires de leur rôle, afin de n'avoir pas à courir par la ville. Les frais de ces accessoires seront supportés par les sociétaires. Tous ces détails d'organisation prouvent que, dès cette époque, les confréries théâtrales font de la scène un métier et en vivent.

Il constate que la pièce en question renferme quarante-quatre personnages, mais qu'elle peut être jouée par dix-huit acteurs, à la condition que ceux-ci remplissent plusieurs rôles. Il ajoute que ce dernier mode est même meilleur pour les intérêts des sociétaires, parce que les bénéfices seront partagés entre un moins grand nombre de personnes, et qu'en outre, moins de têtes donnant des avis, la bonne union n'en sera que mieux sauvegardée. Cette dernière réflexion nous prouve qu'à cette époque, où les coulisses n'existaient pas encore, il y avait déjà des intrigues de coulisses.

Comme nous l'avons déjà vu, les pièces de Hans Sachs étaient divisées en actes. Cependant, comme on ignorait l'emploi du rideau, la scène

restait vide pendant l'entr'acte, et Puschmann déclare que l'on doit à ce moment jouer d'un instrument, d'une guitare, par exemple; pendant tout le temps que les acteurs revêtent leurs costumes, ou bien si parmi les sociétaires se trouvaient des maîtres chanteurs, ils devaient entonner leurs chants. Plus loin, il dit : « Le « régisseur doit veiller à ce que chaque acteur « articule et prononce bien tous les mots et fasse « bien les gestes, sans quoi cela pourrait bien « avoir des inconvénients pour la pièce et les « acteurs. — Aussi ne doit-on avoir, pour ces « représentations de trop grandes ou de trop « petites personnes, — dit-il; — si l'on prenait « des enfants pour jouer des personnes âgées, on « n'arriverait qu'à des résultats informes .» On voit par ce conseil qu'il n'était pas très-facile de se procurer des grandes personnes, et qu'on était obligé de s'adresser aux élèves des écoles. Les rôles de femme étaient d'ailleurs toujours remplis par des jeunes gens.

Dès maintenant, nous voyons le drame populaire prospérer, tandis que le drame de l'École se modifie aussi beaucoup et devient plus vivant. Les luttes religieuses de la Réforme qui étaient

alors engagées entre les écoles dramatiques de l'Allemagne du Nord et celles de l'Allemagne du Sud faisaient qu'on n'employait plus que la langue allemande. Chacun s'efforçait de faire triompher son parti, et quand la séparation des deux Églises devint un fait accompli, les poëtes abandonnèrent le terrain de la lutte dogmatique et prirent des sujets neutres, pour poursuivre la culture de l'art dramatique. Il y eut tant de théologiens sévères qui se récrièrent contre l'inconvenance résultant de cette immixtion du théâtre dans la lutte religieuse, que Luther coupa court à ces remontrances, et déclara, au contraire, que c'était pour les jeunes gens une bonne école que ces tableaux de la vie... Selon lui, il ne fallait pas fuir le théâtre à cause des obscénités qu'il renfermait, sans quoi la lecture de la Bible deviendrait elle-même impossible. Donc, à son avis, un chrétien pouvait, sans aucun inconvénient, lire, voir et jouer des comédies. Pendant la vie de Luther, les étudiants jouèrent à Wittemberg des pièces de théâtre, et Mélanchthon, encore jeune, prit part à ces jeux.

On regardait donc ces représentations comme des choses fort permises et agréables à Dieu.

Non-seulement nous voyons les recteurs de l'Université, les professeurs, les pasteurs, les surintendants, mettre une grande ardeur à écrire des pièces, mais encore prendre part à ces représentations comme régisseur et même comme acteur, quand les rôles s'accordaient avec leur dignité. Dans toutes les Universités se formaient des corporations d'étudiants qui, constituées sous le nom de *Theatrum academicum,* s'associaient aux représentations, pour donner plus d'éclat aux œuvres représentées. A aucune des fêtes ou solennités des écoles ne manquait l'audition d'une cantate en musique ou d'une comédie latine ou allemande. Les élèves de l'école Élisabeth de Breslau se vantèrent pendant plus de cent ans de la grande popularité de leurs jeux de théâtre; les caisses dans lesquelles ils recueillaient les dons volontaires des spectateurs continrent jusqu'à la somme de cinq cents thalers, sur laquelle on distribuait à chaque acteur un thaler et demi. Les maîtres d'étude recevaient une coupe d'argent, et le poëte six de ces coupes.

Jusqu'à la guerre de Trente ans, toutes les villes furent animées par les jeux dramatiques des étudiants et des bourgeois. Dans les salles des hôtels

de ville et des Académies s'élevaient des théâtres, qui se transportaient sur les places publiques aux jours de beau temps. La jeunesse studieuse se mettait avec un enthousiasme passionné à la tête du mouvement théâtral; les comédiens bourgeois obtenaient très-souvent de la cour les costumes nécessaires à leur rôle, et parfois on leur donnait, après leurs plus grands succès, un tonneau de bière, ce qui n'était pas toujours un moyen de maintenir le bon ordre dans la troupe; car, raconte un chroniqueur de l'époque, « des acteurs s'enivrèrent comme des animaux. »

La Réforme a donné à l'art dramatique un grand élan, et elle a surtout rapproché dans les questions théâtrales l'élément savant de l'élément populaire. Dans cette ère de luttes religieuses, les mystères étaient tombés en désuétude, par suite de la séparation des Églises, qui rendait impossible la représentation de ces tableaux de la foi catholique, dans des villes où les confessions étaient divisées. Même dans les villes restées entièrement catholiques, ils ne purent tenir beaucoup plus longtemps. Le temps des croyances naïves et des dogmes sans contrôle était passé. — C'est alors que le mystère, fuyant

le bruit des villes, se retirait dans le calme des vallées, dont les paisibles habitants, ayant gardé la pureté des mœurs primitives et la foi du charbonnier, étaient tout disposés à lui donner asile.

Les tendances dramatiques nées du moyen âge s'étaient éveillées aussi chez les paysans. Dans la Suisse, la Souabe, le Tyrol et la haute Bavière, on était très-porté vers l'art nouveau. Jusqu'aux seizième et dix-septième siècles, des communes entières établirent des fondations pour la représentation des mystères à certains jours et dans quelques endroits. Les générations se sont transmis cette tradition, conservée par elles avec une pieuse fidélité.

N'est-ce pas extraordinaire qu'après les secousses successives subies depuis trois cents ans en Allemagne par les idées religieuses et philosophiques, ces jeux d'une civilisation naïve subsistent encore?

C'est surtout dans deux villages de la haute Bavière, Mittenwald et Oberammergau[1], que

[1] Il y a trois ans, une fête a eu lieu dans le second de ces villages, où l'on a joué un mystère avec toute la pompe du moyen âge.

ces pièces se sont conservées avec le plus de fidélité. C'est à Oberammergau que ces représentations présentent le plus d'intérêt. Pendant la guerre de Trente ans, où la Bavière fut si éprouvée, et notamment en 1634, époque à laquelle la peste éclata dans le pays, la commune d'Oberammergau fit vœu de représenter à certains moments de l'année les mystères de la Passion, si le ciel la délivrait de ce fléau. La peste finie, le vœu fut accompli, et jusqu'au commencement de notre siècle on joua les *Passions Spiele.*

C'est alors que l'on se mit tout à coup à dédaigner le langage vulgaire et la poésie primitive dont ces jeux étaient remplis. On alla même jusqu'à prétendre qu'une telle vulgarité corrompait les mœurs des fidèles, si bien que la haine des choses du moyen âge renchérissant sur cette tendance, le gouvernement finit par interdire les mystères. Louis I[er] leva cette interdiction, seulement on expurgea le texte. Les vers écrits en bas allemand furent traduits en prose; on y adjoignit une musique larmoyante, on envoya de Munich aux acteurs les costumes de leurs rôles, et l'on permit, après toutes ces modifications, que les mystères fussent représentés. Cette

intervention de l'État ne dut pas produire les résultats littéraires qu'on s'en promettait. Il est évident, au contraire, qu'un tel soin eût été mieux rempli par les acteurs eux-mêmes. Sous cette nouvelle forme, on l'a jouée tous les dix ans, à partir de 1830. La représentation commence le matin à huit heures et dure jusqu'à quatre heures de l'après-midi. Un seul intervalle est laissé au spectateur pour dîner, de midi à une heure. Les répétitions ont lieu tous les quinze jours, pendant quatre mois, de juin à septembre. Le prix d'entrée, très-minime, suffit à payer les frais de cette représentation, et quand il reste quelque chose, cette somme est employée à payer les dettes de guerre contractées par la commune Le théâtre s'élève à ciel ouvert. Un amphithéâtre reçoit les spectateurs, l'imposante vue des Alpes ferme l'horizon. Très-souvent les spectacles grandioses de la nature ont pris part à la représentation. Maintes fois déjà pendant la résurrection du Christ l'orage a grondé, et le bruit du tonnerre, répercuté par les majestueux échos des montagnes, a fait la besogne du machiniste. La construction de la scène reproduit même fidèlement les dispositions du moyen âge.

La scène n'est pas divisée en trois étages, puisque l'on ne représente que la vie humaine de Jésus-Christ, mais le local offre cependant la variété nécessaire pour que le spectateur comprenne les changements de temps et de lieu.

Deux coulisses architectoniques limitent l'avant-scène, où le chœur, — dans un costume très-fantastique, — chante le prologue et joue les intermèdes, après chacun desquels il se retire à droite et à gauche. Les pans fermés de la scène profonde montrent, dans les angles du fond, des routes ouvertes qui se perdent dans le lointain... Les maisons de Caïphe et de Pilate, ornées de balcons, font les coins de ces rues et forment les limites de la grande ouverture du fond, qui est fermée par un rideau. C'est derrière ce rideau que l'on change les décors et que l'on prépare les intermèdes. Après le prologue, l'action commence; le rideau du fond se lève, et l'on voit l'entrée de Jérusalem. La procession est très-variée, les costumes très-pittoresques, très-décoratifs. Pour Jésus et les apôtres, les acteurs ont été choisis avec beaucoup de goût; ils ont des prestances pleines de dignité. L'histoire de la Passion se joue selon les traditions connues; après chaque tableau, les

artistes quittent la scène, le rideau du fond se ferme, le chœur se dirige vers l'avant-scène et appelle l'attention sur l'événement qui va se dérouler dans l'intervalle. Ces intermèdes sont tous composés de tableaux tirés de l'Ancien Testament.

Dans le tableau qui représente la comparution du Christ devant le prétoire, l'acteur qui joue le divin personnage doit supporter un grand nombre de coups de poing des mains de paysans, qui y vont avec une conviction parfaite, et c'est avec une résignation presque sublime qu'il doit subir ces coups.

La flagellation s'exécute dans les coulisses, et lorsque le rideau se lève, le crucifiement est accompli. Le soldat à la lance perce encore le flanc du Christ, et le sang se répand aux yeux du spectateur, d'une poche préparée d'avance. La descente de croix se fait devant le public et s'effectue avec tant de lenteur et de sollicitude, qu'elle est de nature à émouvoir profondément une foule moins naïve. Le drame de la Passion se termine par un tableau où le Christ rayonne au sein d'une apothéose; les prêtres et les Juifs sont renversés à ses pieds, le peuple et la Vierge prennent part au triomphe du Christ.

Ce qu'il faut surtout noter dans ce spectacle, c'est l'esprit dont il est imprégné. Chez tous, règne cette croyance, que l'on participe à une œuvre pieuse. Toute la commune est en activité. Des vieillards en cheveux blancs et des enfants y assistent et crient : Hosanna! sur le passage du Christ entrant à Jérusalem. Des femmes jouent le rôle des trois Marie, et l'interprète du rôle de Jésus accueille avec joie tous les ennuis, toutes les misères de ce rôle, parce que chacun considère comme une chose bonne pour le salut de souffrir les souffrances du Christ.

Ces mystères primitifs, qui, pendant la Réforme, avaient abandonné les villes pour se réfugier chez les paysans, reparurent dans la seconde moitié du dix-septième siècle, au sein des populations restées catholiques. Ce furent les Jésuites qui les ressuscitèrent, non pas toutefois dans leur simplicité première. Les Jésuites voyant le catholicisme menacé ont contracté alliance avec le vieil art dogmatique, afin de s'en faire une arme contre l'invasion des idées nouvelles, et dans tous leurs couvents, à Vienne, à Prague, à Breslau, à Munich, Salzbourg, Inspruck, etc., ils firent revivre dans leurs Universités, et sous

une forme très-modifiée, ces mystères d'autrefois qu'ils revêtirent d'une forme mondaine, comparable à celle dont s'entourent les opéras et les ballets actuels, et qui laissa facilement dans l'ombre le théâtre protestant, dont les pièces se jouaient sans aucun décor ni mise en scène. Ils s'efforcèrent d'attirer à eux la jeunesse des écoles, alors pleine d'enthousiasme et de feu. Beaucoup de conversions à la religion catholique furent dues à des distributions de billets de faveur. Ces représentations étaient très-suivies. On en peut juger par ce détail, qu'en 1559, à Vienne, les Jésuites donnèrent une audition d'une tragédie d'Euripide, qui réunit dans la cour de leur collége trois mille spectateurs. Ce furent les Jésuites qui amenèrent en Allemagne le grand courant du théâtre espagnol. Lope de Vega, avec ses œuvres sacrées (*Auto sacramental*), et Calderon, avec ses *Moralités,* furent une source des plus riches pour ce nouveau théâtre, et eurent, plus tard, une grande influence sur la scène allemande. — Lorsque le seizième siècle tire à sa fin, nous voyons qu'en Allemagne toutes les villes sont occupées de représentations dramatiques. Prêtres et savants, paysans et bourgeois, étu-

diants et professeurs, tous écrivent des pièces et les jouent. La pieuse dévotion des paysans, le zèle propagandiste des Jésuites, l'enthousiasme de la jeunesse universitaire, la coopération sévère des comédiens bourgeois, tout cela, on le pourrait croire, aurait dû faire beaucoup pour la vie théâtrale en Allemagne. Et pourtant dans quel triste état se trouvaient encore à cette époque le drame et l'art dramatique allemands, vis-à-vis des autres nations civilisées !

Le théâtre espagnol avait gardé purs les éléments religieux et chevaleresques du moyen âge, et avait déjà élevé jusqu'à l'épanouissement son éclosion nationale. En opposition avec l'influence des poëtes savants et leurs imitations de l'antique, l'Espagne possédait alors des comédiens-poëtes, tels que Lope de Rueda, Alonzon de la Vega, Navarro et autres, qui amusèrent le populaire, jusqu'au moment où Cervantes, Lope de Vega et Arzensela achèvent le triomphe de ce théâtre national. Chez eux, l'art scénique avec ses décors, ses machines, ses costumes, allait de pair avec la France et l'Italie. Dans ces deux derniers pays, le drame a évité les questions religieuses qui agitaient si fort l'Allemagne. Lais-

sant tomber les traditions vermoulues du moyen âge, il se jeta avec ardeur dans l'étude des littératures antiques, et Dieu le père, les saints, les anges, les diables, furent supplantés par les dieux de la fable et les héros de l'épopée antique.

En Italie, au commencement du seizième siècle, Trissino Buccelai et le Tasse firent jouer des tragédies, et Ribieno Machiavel et l'Arioste, des comédies d'après les modèles antiques. Mais toutes ces œuvres ont eu seulement quelque succès auprès de la classe élevée; encore ce succès fut-il très-passager. Beaucoup mieux accueillies furent les pastorales de Guarini et du Tasse, lesquelles produisirent l'opéra à la fin du siècle. La dernière grande représentation de la Passion eut lieu au Colisée, à Rome, en 1549. A ces vieux mystères, le peuple préférait les mascarades improvisées qui descendaient des farces romaines. Elles atteignirent un grand développement, et eurent beaucoup d'influence sur les théâtres français et allemands.

Dès lors l'Italie avait donc trouvé son théâtre national dans les opéras et les imbroglios masqués.

A Paris, en 1540, à l'hôtel de Flandre, on joue le dernier mystère : l'*Apocalypse de saint Jean*. — En 1548, les frères de la Passion cédèrent leur théâtre à la nouvelle compagnie de comédiens, qui, par leurs œuvres plus savantes, furent de beaucoup supérieurs aux sociétés de la Basoche et des Enfants sans souci.

Ils abolirent la division de la scène en trois étages, et jouèrent sur le plancher seul, — qui était fermé au fond et sur les côtés, par des tapis. C'est encore sur cette scène que le *Cid* fut représenté. L'action fut enfermée dans un cercle très-restreint. La rhétorique et le lyrisme se firent la part plus large, et Jodelle, le plus connu des poëtes-comédiens, avec sa *Cléopâtre*, — qu'il conçut scrupuleusement d'après le drame romain, — créa en France la tragédie classique (1552). — Les élèves de la Basoche avaient déjà tiré des moralités ce genre qu'on appelle les *Farces*, et qui eurent beaucoup de rapport avec les *Fastnacht's Spiele*; elles furent la source de la comédie moderne. — La plus célèbre de ces farces, l'*Avocat Pathelin*, figurait encore au répertoire des théâtres allemands il y a cent ans. Mais ce genre nouveau n'a pu tenir devant les

œuvres plus savantes apportées d'Italie par les comédiens de ce pays.

En 1579, vinrent à Paris les premiers acteurs des mascarades italiennes qui avaient pris le nom de *Comédie de l'art*. Par leur énorme succès, la farce populaire se sentit ébranlée. Sur le terrain de la tragédie, la France mettait tout à fait de côté les mystères religieux, et se rangeait au goût de la cour, en adoptant le drame antique. La tragédie classique fut cultivée avec éclat par Ronsard, Garrin, Hardy et Rotrou; les dons naturels des Français pour le drame donnèrent une grande impulsion à ce mouvement, par leur déclamation entraînante. Dans la comédie, leur entrain, leur vivacité, surent approprier au théâtre les œuvres italiennes, tout en conservant les meilleures farces nationales. C'est ce mélange heureux qui fit au génie de Molière un terrain sur lequel il éleva le glorieux monument de la comédie française.

En Angleterre, comme en Allemagne, l'art dramatique a pris part, avec beaucoup plus de bonheur, aux luttes de la Réforme. Dans la seconde moitié du seizième siècle, sous la régence d'Élisabeth, ces polémiques religieuses étaient

déjà terminées. Le pays tout entier s'était converti à la Réforme, et le drame quittait très-franchement le giron de l'Église pour aborder l'histoire nationale. Malgré cela, l'esprit et les formes du théâtre du moyen âge y furent conservés. Les classiques perfectionnèrent la langue dramatique, mais ne changèrent pas la forme du drame. Les poëtes Marlowe et Green commencèrent à élever la scène anglaise, jusqu'à ce qu'enfin Shakespeare, — apparaissant dans les dernières années du siècle, — porta le théâtre à son apogée. La mise en scène des Anglais n'est pas plus avancée que celle des Allemands, et beaucoup moins que celle des Italiens, des Français et des Espagnols, mais l'interprétation dramatique s'élevait au moins au niveau de ces dernières nations. Quel immense talent, en effet, il fallait aux auteurs de la troupe de Shakespeare, pour jouer les rôles qu'il écrivait pour eux! Dans quelle pauvreté se trouvait en face de cela l'art dramatique allemand!

C'était comme un tronc grossièrement taillé auprès d'un marbre ennobli par la vie de l'art. On ne peut mettre les simples comédies de Hans

Sachs, chefs-d'œuvre du théâtre allemand à cette époque, en parallèle avec les grands poëmes dramatiques des quatre nations dont nous venons de parler; ni les étudiants, bourgeois et artisans, en regard des artistes et chanteurs éminents des cours de Madrid, Paris, Londres et Rome.

Il est donc certain que l'Allemagne était de cent ans en arrière pour l'art dramatique sur les autres nations.

L'absence de grandes capitales, des cours puissantes se faisant gloire de protéger le théâtre, le *dilettantisme* formé d'amateurs qui ne vivaient point de la scène et manquaient de point de ralliement, l'impuissance manifeste de tant d'efforts disséminés, enlevaient aux poëtes et aux interprètes de l'art dramatique cette force de cohésion, cet esprit de suite qui faisaient ailleurs leur puissance et leur prestige.

Comme les figures roides et naïves des tableaux du moyen âge (Cranach, Holbein, Diaer), groupées sans goût et sans perspective, sèches et anguleuses (empesées), se montrent à nos yeux les tableaux de l'art dramatique allemand au

moyen âge. Quelques éclairs d'inspiration firent seuls de temps en temps entrevoir le génie des poëtes futurs. Ainsi dans les mouvements de l'enfant se révèle parfois la force de l'homme fait.

CHAPITRE IV

Les comédiens anglais. — Leur accueil à la cour. — Les tragédies et les comédies. — Introduction du Harlequin. — Les troupes d'étudiants. — L'école de poésie allemande. — L'opéra. — Les bergeries. — Les hôtelleries.

Les brusques modifications apportées à la vie des idées par les événements du dix-septième siècle (guerre de Trente ans) ont eu une grande influence sur le théâtre allemand. Avant qu'éclatât la guerre de Trente ans, avant que la paix de Westphalie nous eût déshérités des fruits du moyen âge, comme une légion d'esprits bienfaisants, protecteurs du foyer, qui sauvent de la maison en ruine les objets les plus précieux, apparurent les bandes artistiques de comédiens anglais (*Englishe comedianten*). Les savants allemands ne sont pas d'accord sur la provenance de ces comédiens. Ce qui paraît le plus probable est que ce sont des Allemands qui sont allés en Angleterre, où le théâtre, —

même avant Shakespeare, — était dans toute sa splendeur. Ils ont dû traverser les Pays-Bas, où l'art scénique était aussi fort avancé. Façon grotesque de jouer leurs pièces, dont le principal personnage comique s'appelait *Pickelhering*, du nom d'un mets fort apprécié des habitants de la Haye. Les artistes de profession en Allemagne datent de ces troupes-là. Ils furent rapidement acceptés, et même acclamés dans le pays, et surtout aux cours des princes, parce qu'ils ajoutaient à leur talent finement dramatique des qualités d'acteurs qui leur permettaient d'être aussi des danseurs, des gymnasiarques. M. le duc Jules de Brunswick, auteur lui-même de plusieurs pièces d'après les farces anglaises, eut des comédiens attitrés comme acteurs de son théâtre grand-ducal, de telle façon que le premier théâtre principe en Allemagne s'établit à Brunswick. L'électeur Jean Sigismond de Brandebourg donna à un comédien qui se nommait Johann Stockfisch (Jean de la Marne) des appointements s'élevant à cent vingt thalers, le logement gratuit et le droit à deux repas, pour former une compagnie de comédiens anglais et hollandais. Dans les cours de Saxe, de Cassel, et la plupart des

autres, on prit de ces comédiens étangers. En 1626, l'acrobate Hans Schilling obtint des lettres patentes qui lui permettaient de parcourir tout le pays, et pour faire voir son art dramatique, et en même temps les bêtes féroces qui l'accompagnaient.

C'est donc dans ces troupes-là que le véritable art dramatique a pris sa source.

Nous avons vu Hans Sachs, malgré la simplicité de ses moyens et la rudesse de son langage, fonder un véritable théâtre national. Mais les acteurs nouveaux rompent en visière avec la tradition des maîtres chanteurs, et les sources anciennes disparaissent à peu près entièrement pour faire place aux imitations de l'étranger. Le premier successeur de Hans Sachs qui eut quelque valeur fut Jacob Ayrer, procureur au tribunal de Nuremberg. Les pièces qu'il a écrites dans les dernières années du siècle ont été publiées en 1618, après sa mort, et sont encore conservées à la Bibliothèque de Dresde. Or ce lettré qui écrivit pour la scène populaire a immédiatement imité les modèles étrangers. Les horreurs sanglantes de la scène succédèrent alors aux co-

médies naïves du théâtre populaire. Ce fut Ayrer qui le premier créa les comédies mêlées de chant, seulement tous les airs étaient modulés sur le même ton. Ce genre de pièces apportait dans l'art dramatique plus de mouvement et de passion, mais la poésie et la naïveté du terroir en étaient exclues. Ce théâtre était d'ailleurs écrit en prose. On se convaincra bientôt de la faiblesse de ce théâtre en parcourant l'analyse d'une de ses pièces. Toutes ces pièces, qui pendant un siècle ont eu si peu d'importance au point de vue littéraire, en ont eu une très-grande au point de vue de l'art de la scène et de la diction dramatique.

De toutes les pièces qui furent jouées par les comédiens anglais, la plus remarquable est *Titus et Andronicus,* tragédie en sept actes, qui était si appréciée en Angleterre que le sujet sur lequel elle reposait fut maintes fois reproduit, et que Shakespeare lui-même s'en empara plus tard. Même chez le grand dramaturge, la pièce est d'une noirceur telle que l'on en éprouve un vif dégoût, qui n'est tempéré que par sa haute poésie. Mais chez les comédiens anglais tout était brutal et sans nuances. Après le quatrième

acte, où les fils de l'Impératrice qui ont violé a fille de Titus, et lui ont coupé la langue et les mains pour l'empêcher de dénoncer ses bour· reaux, sont au pouvoir de Titus, il appelle ses gens :

« Holà ! soldats ! des soldats ! venez par ici ! « venez vite et tenez bien fort ces deux prison- « niers! Croyez-vous, assassins et sacripants, que « je n'ai pas mes raisons pour ne pas vous con- « naître ! »

Il leur découvre leur visage et s'écrie :

« Vous êtes les fils de l'Impératrice, et vous « croyez prendre ma vie. Mais j'ai maintenant « la puissance de me venger. Apportez-moi un « glaive bien affilé et une grande pièce de toile. « J'ai maintenant l'intention d'atteindre tous mes « ennemis, et de me venger de tous. »

Un serviteur lui apporte ce qu'il a demandé. Il prend la toile, et il l'attache autour du cou d'un des boureaux de sa fille comme quelqu'un qui veut le couper.

« Va vite, et apporte-moi un vase !

Le serviteur disparaît.

« Et toi, viens près de moi, ici, avec l'assassin. « Tiens-lui le cou, que je puisse le couper. »

(On lui apporte le vase.) « Et toi, viens avec le « vase, et tuons-le au-dessous du cou, pour que « le sang puisse y couler. » (On amène le frère aîné, il veut parler, mais on lui clôt la bouche, Titus lui coupe à moitié la gorge, le sang coule dans le vase, et après que le sang a coulé, il étend le cadavre à terre.) « Maintenant, amenez-« moi l'autre et tenez-lui aussi la gorge. » (Ils luttent ensemble, et le jeune homme veut parler, Titus lui coupe la gorge, le vase reçoit son sang, et son cadavre va tomber près de celui de son frère.) « Maintenant, je leur ai coupé à tous « les deux à moitié la gorge, et puisque je les ai « assassinés, je veux moi-même être cuisinier. « Je veux hacher les têtes, les mettre dans des « pâtés, et je veux inviter l'Empereur avec sa « mère; c'est pourquoi je veux leur envoyer à « l'instant même un messager de paix; et vous, « portez maintenant les corps dans la cuisine. »

Le dégoût provoqué par ces exhibitions brutales fut très-grand; on doit s'étonner que, malgré le réalisme des détails, l'action dramatique ait fait si peu de progrès; les personnages de ces pièces étaient comme des marionnettes, que n'anime aucun sentiment humain, et qui ne font

pas un geste sans l'expliquer immédiatement. On doit dès lors se demander pourquoi ces œuvres dramatiques eurent un tel succès; cela s'explique par une connaissance déjà fort étendue des ficelles du *métier*, la possibilité de produire tels effets à certains moments donnés; en un mot, c'était la victoire de la profession sur le dilettantisme. Les *comédiens anglais* allaient droit à leur but, qui était d'émouvoir vivement le public. Les tendances morales artistiques furent mises de côté; les formes littéraires disparurent, il n'y eut plus de prologue ni d'épilogue. En revanche, la partie corporelle était fort soignée, les combats étaient admirablement réglés, les luttes des guerriers, les danses des satyres donnaient lieu à des exercices physiques pleins d'adresse, et parfois même de péril. Mais ce que connaissaient surtout fort bien les comédiens anglais, c'était ce chatouillement de l'honneur qui était calculé sur les passions de la foule. Couper la tête était un des plus grands attraits de leurs drames, et les vessies remplies de sang faisaient le plus grand effet sur le public; la pendaison même fut employée, et dans une certaine pièce, le patient parla encore du sommet de l'échelle,

et le cou passé dans le nœud coulant, il dit : « Comme la vie est douce! comme la mort est « amère! » Au même moment, la trappe s'abaissait, le supplicié restait suspendu dans l'espace, et l'acteur chargé du rôle de Polichinelle s'emparait du corps, le prenait dans ses bras, et s'enfuyait avec lui. Le suicide par le poignard était un procédé déjà si usé, que l'on imagina un autre genre de mort. Ce fut de se briser la tête contre la muraille. Nous trouvons dans quelques pièces cette indication : « Il court « comme un fou, avec des cris de désespoir; « alors il se précipite contre le mur, et le sang « s'épanche hors de son chapeau. » Ces effets de scène étaient déjà passés en France, mais les Hollandais en avaient hérité, et avaient transmis cet héritage à l'Allemagne. Le théâtre était tombé aux luttes des toréadors espagnols, et au milieu de la mer de sang répandue par la guerre de Trente ans, le goût populaire, qui aurait dû fuir ces spectacles sanglants, s'y livrait au contraire avec plus d'ardeur que jamais[1]. Telles les pièces

[1] Même anomalie en Autriche pendant la guerre de 1859. Les mères et les femmes, autour des bulletins, le soir, dans les théâtres, assistaient de préférence aux spectacles militaires.

étaient outrées et exagérées à l'excès, tels étaient les acteurs chargés de les interpréter. Ils ressemblaient sans doute aux comédiens dont parle Shakespeare dans *Hamlet :*

« Oh ! il y a des comédiens que j'ai vus jouer, « qui, n'ayant ni voix de chrétiens, ni démarche « de chrétiens, ni de païens, ni d'hommes, se « carraient et beuglaient au point de m'avoir « donné à penser que quelques-uns des manou- « vriers de la nature avaient fait des hommes et « ne les avaient pas bien faits, tant ces gens-là « imitaient abominablement l'humanité. »

Qu'on s'imagine un public habitué à la manière naïve et inanimée usitée dans les jeux des artisans et des écoliers, et qui entendait maintenant des tirades, comme dans la scène suivante de *Titus et Andronicus,* déclamées sur un ton farouche et exalté :

Andronicus. — « Ah ! ah ! ah ! mort et « damnation sur toi, femme sanguinaire et trom- « peuse. Je voudrais me cracher moi-même à « la face de ce que je ne t'ai pas tuée, lorsque je « te tenais en mon pouvoir ! O mégère sans « cœur et sans foi, est-il possible que les étoiles « du firmament ne te haïssent pas ! Toutes les

« créatures, même les plus simples, les objets
« inanimés doivent pleurer avec moi. Dieux du
« ciel! vous ne pouvez pas souffrir un tel forfait!
« Donnez-moi assez de sens et de ruse pour que
« je puisse me venger de cet être maudit! »

Et alors le fils s'écrie, avec plus de rage encore :

« O cher père, une tyrannie pareille n'a pas
« été vue depuis que le monde existe! Mais je
« veux la punir; sans quoi, je ne mériterais pas
« de vivre sur la terre. Donnez-moi des armes,
« emplissez-en mes deux mains; j'irai au palais,
« et tout ce que je rencontrerai, je l'exterminerai
« moi-même, car je ne veux pas me con-
« duire comme un être humain, mais comme
« un démon furieux! Aucune porte, — fût-elle
« d'airain, — ne saurait être assez solide pour
« que je ne la brise et ne la réduise en poudre.
« Et quand j'aurai immolé l'Empereur et l'Im-
« pératrice, je veux faire encore un massacre des
« Romains! Que l'on m'égorge ensuite si l'on
« veut! la vie n'est plus rien pour moi! »

On comprend aisément que des tirades remplies d'une telle exaltation théâtrale devaient livrer le spectateur à une fiévreuse surexcitation. Mais

ce ne fut pas le seul côté curieux des œuvres de ces comédiens anglais. Plus tard, ils inaugurèrent un genre de pièces qui se rapprocha beaucoup de la comédie, et qui, dans un langage précieux, parsemé de termes empruntés aux langues étrangères, se ressentait de l'influence des commencements de Molière en France (1660).

Nous arrivons à l'apparition du personnage essentiel de l'art dramatique à cette époque, le bouffon.

En Allemagne, il s'appela *Hans Wurst* (*Jean Saucisson*). On a beaucoup discuté sur le point de savoir à quelles origines remonte ce type comique, et de savants chercheurs ont affirmé que ce bouffon, en Allemagne comme ailleurs, était un descendant du cuisinier de la comédie romaine, dont le couteau de cuisine se serait transformé en bâton. Certainement le caractère fondamental de ce personnage est tel qu'il a toujours existé et qu'il existera toujours. L'esprit de saillies a été, en tout temps et partout, la dernière arme des opprimés. C'est pourquoi le bouffon qui représente cet esprit est le vrai produit de la nature, qui l'a créé. Dans

tous les pays, il prend le nom du mets le plus en faveur.

En Italie, nous avons *il signor Macaroni;* en Angleterre, le *Jack Pudding;* en France, le *Jean Potage;* les Allemands, enfin, ont leur *Hans Wurst,* leur *Jean Saucisson.* Ce nom de Hans Wurst fut employé pour la première fois en 1540, mais ce personnage avait déjà fait son apparition dans les mystères. (Voir le *Bott.*)

A cette époque, il n'y eut pas une pièce où il ne remplît le principal rôle. Ce fut lui qui personnifia, en regard des inventions sérieuses, l'esprit d'opposition, d'ironie, de fronde. Il ripostait aux choses les plus élevées par des saillies grossières, par des obscénités sans nombre, si bien qu'en 1692, à Berlin, dans une scène de l'*Enfant prodigue* où Hans Wurst, en diable, luttait contre un saint, il se montra si ordurier, que la cour indignée se retira.

Bien qu'il eût son individualité déterminée, cet important personnage jouissait d'une indépendance complète et d'immunités exceptionnelles, quant à la façon d'exercer sa verve. Les poëtes n'écrivaient point de rôles pour lui, nul

ne traçait de limites à ses burlesques improvisations. — C'était donc comme une parodie du chœur antique, un emblème de l'esprit d'opposition, une abstraction railleuse. La verve ou l'effronterie de l'acteur réglaient seules son jeu vagabond.

Le public de ce temps, loin de leur être hostile, se plaisait à ces plaisanteries risquées et brutales; celles-ci étaient parfois si fortes qu'on a peine à comprendre que des femmes et des jeunes filles aient pu assister sans honte à des scènes grossières où non-seulement les paroles, mais même aussi les gestes étaient révoltants d'indécence. Faudrait-il supposer que, les rôles de femme étant joués par de jeunes garçons, la pudeur en était moins offensée? mais, au contraire, le dégoût que ces rôles inspiraient n'en était que plus vif.

En somme, on peut, d'après l'art dramatique de cette époque, juger de l'état inculte et grossier dans lequel restèrent, jusqu'au dix-huitième siècle, les mœurs et le goût allemands.

Voici un spécimen des pièces de Hans Wurst. Il est choisi parmi les plus innocentes.

L'amoureux Florestus est à la recherche de sa

bien-aimée Joconde; il arrive avec Hans Wurst dans la forêt, et la trouve couchée sur l'herbe.

FLORESTUS.

Pourquoi suis-je en vie? Pourquoi ne pas abréger cette existence tourmentée par l'amour? J'ai frappé à toutes les portes, j'ai demandé à tous ceux que j'ai rencontrés s'ils n'avaient pas vu celle que j'aime! Je l'ai appelée par tous les soupirs de mon cœur, mais aucune réponse ne m'est arrivée. Mordio! maudit Cupidon! pourquoi as-tu allumé dans mon cœur cet amour, et mis devant mes yeux la couronne et la fleur de toutes les vierges pudiques, dont la beauté s'est gravée dans mon cœur, et dont les gestes aimables me sont à chaque instant retracés par l'imagination? Tu es avec moi si tyrannique que tu permets que d'autres me l'enlèvent.

L'ÉCHO.

Enlèvent.

HANS WURST.

Écoutez, on appelle!

FLORESTUS.

Ma dame, es-tu là?

L'ÉCHO.

Là!

FLORESTUS.

Joconde, es-tu là ?

L'ÉCHO.

Là !

FLORESTUS.

Oh ! j'entends bien, ce n'est qu'une illusion, c'est l'écho qui me répond.

(A ce moment, Hans Wurst trouve Joconde évanouie; il lui demande :)

« Êtes-vous morte ? » (*Au public.*) La femelle repose « *in ultimis capris* ».

FLORESTUS *gémit toujours.*

O dieux ! entendez donc mes plaintes !

HANS WURST.

La folle morte ! Elle ne veut pas dire un traître mot !

FLORESTUS.

Ah ! malheur à moi !

HANS WURST.

Monsieur, voilà une femme à terre ! Elle ressemble tout à fait à mademoiselle Joconde[1].

[1] Le texte dit *Iucktseuchda* au lieu de Iucunda. (Littéralement : *Cela vous démange !*) Ces jeux de mots, dont on retrouverait des exemples dans Shakespeare, sont à peu près inintelligibles pour le lecteur français.

Mais ce ne peut être elle, car celle-ci est morte, et mademoiselle Joconde était vivante.

FLORESTUS.

Quelle idée te passe encore par la tête ?

HANS WURST.

Vous ne voulez pas le croire ? Allez-y donc et parlez-lui. Vous entendrez alors de sa propre bouche qu'elle est bel et bien morte.

FLORESTUS.

Qui est morte ? et où est ma Joconde ?

HANS WURST.

Mais ouvrez donc les yeux ! Vous êtes si près d'elle qu'elle pourrait vous mordre.

FLORESTUS.

Jupiter ! que vois-je ? Joconde, mon trésor ! Joconde, mon cœur ! Joconde ! vous n'entendez plus ? votre bien-aimé Florestus est près de vous. O Pluton ! le nocher Caron t'a-t-il donc porté l'âme de celle que mon cœur aime, et a-t-il fauché cette jeunesse en fleur, pour la précipiter dans les enfers ? Mais que vois-je ? que fais-je ? pourquoi suis-je en vie ? pourquoi me tourmenter ainsi avec des paroles amères, au lieu de m'enfoncer ce glaive dans le sein ?

(Il tire son épée; Hans Wurst se jette de

côté, tandis que Florestus continue à se désespérer, mais sans se tuer cependant, et s'écrie :)

« Adieu, monde! adieu! »

(Après quoi, il cherche de nouveau à se percer. Hans Wurst crie : « Encore! » *Alors Florestus s'arrête et dit :)*

« Non, pas encore! je dois embrasser ses
« lèvres avec joie et ardeur, car je ne l'ai pas
« encore embrassée. »

(Il l'embrasse, Joconde revient à elle[1]*.)*

JOCONDE.

Mon Dieu! quelle agréable sensation j'éprouve en ce moment? Qu'est-ce qui m'arrive?

HANS WURST, *au public.*

Voyez donc ce que c'est!

(Le ravissement des amoureux s'exprime dans de tendres caresses, et pendant ce temps Hans Wurst parle au public.)

« Écoutez et voyez un peu, vous, jeunes damoi-
« selles, et vous, jeunes messieurs, et notez bien
« cet exemple. Que le cœur a de force! Fi donc!
« vous, filles blanches comme le chou-fleur, qui
« faites si fort les mijaurées, ne vous défendez
« donc pas comme vous le faites, laissez-vous

[1] Ce réveil au moyen de baisers était très-souvent employé.

« bien embrasser! Approchez bien votre petit « bec, et si alors le galant veut vous donner un « baiser, voyez quelle est la puissance de ce « baiser! Voilà! cette demoiselle était morte, « les baisers l'ont fait revivre, et bien que sa « bouche[1] ait été close par celle de son amant, « elle n'en a pas moins trouvé le moyen de res- « pirer. Essayez de ce moyen, vous tous qui « n'avez pas encore voulu vous y prêter, et si « cela ne vous réussit pas, venez me le dire! »

Un changement total se produisit à cette époque dans la poésie dramatique et dans l'art scénique.

Dans les mystères et les moralités, l'art du comédien n'était autre chose que la reproduction vivante de l'œuvre du poëte; mais dès ce moment cet art devient indépendant de l'invention poétique et se substitue parfois au poëte lui-même. On remarque, en effet, que l'interprète ne se soumet plus sans réserve au texte dramatique; il le plie, le façonne, le modèle selon le besoin, parce qu'il a senti par instinct qu'une complète harmonie doit exister entre les paroles de l'auteur et la représentation. Si donc

[1] Le texte dit : *Maul* (littéralement : *la gueule*). Ce mot est moins grossier en Allemagne qu'en France.

on doit reprocher aux œuvres de cette époque leur vulgarité, leur platitude, leur forme inhabile et certainement nuisible au bon goût, néanmoins il faut avouer qu'elles firent faire un pas de géant à l'art du comédien. Ce qui, pour cet art, était l'essentiel, ce qu'il cherchait à mettre avant tout en relief, c'était l'observation de la nature humaine, avec ses défauts et ses qualités, et si les œuvres qu'il avait à interpréter étaient encore grossières, il n'y puisait pas moins une vigueur d'élan, une force d'initiative très-puissantes.

Nous avons vu combien il était facile de recruter les troupes de comédiens. Les adolescents, les jeunes gens, les hommes étaient déjà préparés aux choses de la scène par les comédies des écoles et des universités, par les farces bourgeoises. Il n'est donc pas étonnant que les troupes ambulantes se soient multipliées dans les premières années du dix-septième siècle. Elles se recrutaient surtout parmi la jeunesse académique, séduite par le bon accueil que la cour et les villes faisaient aux comédiens anglais, et par l'attrait poétique de la vie nomade. D'ailleurs, les étudiants étaient déjà habitués à ne rien trouver

d'indigne dans la vie des comédiens, — être écolier errant était déjà presque une profession reconnue par la société. — Il était même plus noble de demander son gagne-pain aux succès de l'artiste que de dire des vers. Il n'est donc pas surprenant que les troupes les plus connues du dix-septième siècle fussent presque entièrement composées d'étudiants, et que le nom de *comédiens anglais* ne se soit pas longtemps conservé.

Ces troupes étaient conduites par des *principaux directeurs*, qui étaient propriétaires du matériel et possesseurs du privilége, et qui réglaient tous les détails d'exécution dramatique, etc. Le premier de ces *principaux* dont le nom nous soit resté est un certain Treu; il alla plusieurs fois à Berlin, de 1622 à 1625; et l'un de ses meilleurs comédiens fut *Lassenim,* qui devint plus tard prédicateur du roi de Danemark. On peut citer comme caractéristique du temps la formation d'une troupe d'étudiants qui joua à Mayence, en 1648, sous la direction d'un principal directeur nommé Schneider et qui signait : « Majister Sartorius, — président, duc de Thalie. » Ses artistes prenaient le titre de « Frères du Parnasse ». Ils donnaient des bergeries et des pièces de l'An-

cien Testament et de l'Évangile. Pour ces dernières, ils eurent des démêlés avec les Jésuites, qui prétendaient avoir le monopole des drames religieux, et qui vinrent à bout de les expulser de la ville. En 1660, à Berlin, apparurent de nouveaux comédiens-étudiants, conduits par Charles de Zimmern.

Voilà donc les troupes qui, pendant les orages de la guerre de Trente ans, ont été le refuge de l'art dramatique. Cette longue guerre n'a pas permis que beaucoup d'entre elles pussent résister; mais celles qui survécurent furent toujours bien accueillies et fêtées. Partout, en effet, où s'élevait le *Theatrum academicum,* les spectateurs arrivaient en foule et recevaient ses acteurs avec joie.

Il est à regretter que ces troupes d'étudiants aient si souvent changé leur personnel, parce que ce va-et-vient capricieux ne profitait qu'à l'artiste dont le talent, — quand il en avait, — ne pouvait prendre racine dans la société même. Une chose également préjudiciable à l'art du comédien, c'est que les saltimbanques, gymnasiarques, prestidigitateurs, étaient mêlés avec les vrais acteurs, et que ceux-ci mêmes devaient

chercher une notable partie de leurs succès dans des exercices de l'ordre le moins élevé. Nous arrivons ici à l'un des plus grands obstacles contre lesquels ait eu à lutter le progrès de l'art dramatique. Une littérature estimée et respectée lui manquait absolument. La guerre de Trente ans avait complétement interrompu les comédies des bourgeois et des écoliers, parce que tout était anéanti; or les troupes ambulantes qui remplaçaient les anciennes sociétés d'art ne pouvaient guère inspirer le poëte, leurs façons primitives et burlesques à l'excès effarouchant les esprits savants et délicats.

Alors s'ouvrit en Allemagne la période de la première école de poésie allemande, l'école de Silésie. Les plus remarquables dramaturges qu'elle ait produits sont au nombre de trois; le premier est Martin Opitz, qui en est le père et le créateur. La langue allemande lui doit beaucoup de sa noblesse, de son énergie et de sa grâce. Toutefois ses œuvres dramatiques sont plutôt des exercices philologiques que de vraies créations. Presque toutes sont des traductions d'œuvres antiques ou de pièces étrangères : — l'*Antigone* de Sophocle, — les tragédies de Sénèque, etc. Il

a fait tort à l'art dramatique allemand, en inaugurant, par sa traduction de la *Daphné* de Rinuccini, donnée au théâtre royal de Dresde en 1627, le mouvement d'innovation de l'opéra, qui éloigna les poëtes de la scène populaire, et assura le succès de ce genre faux et peu littéraire, au détriment du drame et de la comédie d'alors.

Le second de ces rénovateurs se nommait Andreas Gryphius, qui prit surtout pour modèles les Hollandais. Impossible de nier qu'il n'ait créé une brillante rhétorique, une langue pompeuse qui se jouait des difficultés; mais pas d'action vivante, partant point d'art véritable. Gervinus peint le contraste entre ses œuvres et celles des comédiens anglais : « Ici, tout est matière; là, tout « est forme;—ici, action et changement de scène; « là, raisonnement, unité; — ici, tout est pour les « yeux; là, tout est pour l'entendement. » Il est vrai qu'il remplace le vulgaire par l'élévation, les tableaux populaires par les images antiques; mais, par l'absence de toute action et de toute peinture des luttes de l'âme, il manque complétement d'intérêt humain.

Le troisième de ce groupe fut Lohenstein. Celui-ci surpasse encore les deux autres en pathos,

en boursouflure, en exagération; et, de même qu'Opitz subissait l'influence des antiques et Gryphius celle des Hollandais, Lohenstein marchait à la remorque des Italiens. Une étrange soif de sang se remarque dans les tragédies de ce poëte, que ses biographes nous montrent pourtant comme un savant timoré, timide, peureux même, et comme le plus honnête, le plus calme et le plus inoffensif des conseillers impériaux.

Les artistes ne purent tirer grand profit de ces innovations dramatiques, surtout à cause des alexandrins, empruntés aux Français. Cette forme nouvelle déroutait en effet les comédiens, habitués à la prose de l'ancien théâtre. Sous le rapport de l'art scénique, ces œuvres nouvelles forment d'ailleurs un contraste complet avec les pièces des comédiens anglais; celles-ci, qui n'ont aucune valeur littéraire, ont, au contraire, beaucoup d'influence sur l'art du comédien, tandis que les drames des poëtes de l'école de Silésie, — que l'on peut considérer comme des modèles de littérature, — n'ont eu que fort peu de portée au point de vue du talent d'interprétation. — Ici se produit la séparation la plus complète entre le drame savant et le drame populaire. Les poëtes ne

tendent pas à autre chose qu'au succès par la lecture dans des sociétés savantes et choisies, par des formes belles, élégantes. Le vrai but du drame, qui est d'être représenté et de faire son chemin par le relief de la scène, est abandonné. Alors apparaît le drame du livre, genre que l'Allemand, amoureux d'idéal, peut seul aimer et cultiver. Les comédiens furent donc réduits, — pour satisfaire leur public, — à donner des pièces de circonstance. Par exemple, *l'Allemagne désireuse de la paix,* qui fut jouée en 1647. Dans cette moralité historique, l'Allemagne moderne paraît sous les traits d'une femme qui dédaigne les vieux usages, personnifiés par les rois Ehrenfest et Hermann, et accueille avec un vif plaisir, — au second acte, — la visite des Espagnols et des Français, auxquels elle donne un bouquet. Les invités boivent si fort avec elle qu'elle tombe endormie et qu'on la dépouille pendant son sommeil. Après quoi, madame l'Allemagne devient une mendiante, malade, ruinée par les charlatans, jusqu'à ce qu'enfin la paix, que l'on avait chassée, prend pitié d'elle et la fait revivre.

Beaucoup de ces pièces furent mises à la scène,

mais elles ne purent faire progresser l'art du comédien. L'Allemagne s'assimilait maintenant trois formes, qui eurent leur succès auprès de la cour. Ce furent « l'opéra, les bergeries et les hôtelleries ». Aucun genre ne s'acclimata plus vite en Allemagne que l'opéra. Toutes les résidences royales, auxquelles on peut ajouter les grandes villes comme Leipzig, Nuremberg, cultivèrent ce genre; ce fut surtout à Hambourg, dans les premières années du dix-huitième siècle, que furent donnés les opéras les plus célèbres. L'opéra eut même sur notre littérature une certaine influence, contre-coup de celle que les libretti exercèrent sur le style dramatique allemand.

Dans les résidences se jouèrent surtout les « hôtelleries et ballets ». Les hôtelleries étaient des mascarades de la cour, où le souverain même, avec sa maison, représentait le maître du cabaret, où des personnages se travestissaient en parents de fiancés villageois. Les courtisans faisaient les hôtes ou les valets qui étaient reçus par leurs maîtres. Les poëtes de la cour enrichissaient de poëmes et de chœurs cette trame un peu pauvre. Les plus célèbres de ces spectacles se donnèrent

à une cour qui n'avait cependant pas la réputation d'être riche ni lettrée, la cour de Brandebourg. — Comme Dresde était renommé pour ses opéras, Berlin brillait par ses hôtelleries; au point qu'un roi de mœurs si barbares et aussi enclin à l'avarice que Frédéric-Guillaume Ier se plaisait à donner à ces fêtes un tel faste que les Français mêmes, — ces maîtres de plaisir de l'Europe, — parlèrent avec une certaine estime des hôtelleries de la cour de Berlin.

Voilà donc où était tombé le monde dramatique. L'état de comédien était isolé, et ne reposait que sur lui-même. Nous arrivons au temps où le clergé anathématisait les acteurs, où le grand monde les regardait de haut en bas, où les poëtes mêmes dédaignaient de frayer avec eux. Le suprême effort que fit le monde artistique pour se relever fut encore tenté par des étudiants.

CHAPITRE V

Velthen et la *Troupe célèbre.* — Traduction de *Polyeucte* par Cormarten. — Les premiers comédiens de la cour de Dresde. — Leurs appointements. — Influence de Molière sur l'art dramatique allemand. — La comédie improvisée.

La jeunesse académique de Leipzig est celle qui s'est fait le plus remarquer par son zèle pour le théâtre. De longue date, des comédies latines ou allemandes étaient jouées au collége Carolinum et à l'école Nicolas. Dès 1606, l'électeur Christian VI et sa femme assistaient à ces représentations. En dernier lieu, le poëte Cormarten était le recteur des étudiants-comédiens. La traduction du *Polyeucte* de Corneille, qu'on joua en 1669, eut une grande influence sur l'art dramatique. Un jeune homme, nommé Johann Velthen, se distingua dans le rôle de Polyeucte. Il s'éprit d'un si vif amour pour l'art du théâtre, qu'après avoir reçu ses grades universitaires, il réunit quelques condisciples et commença avec

eux la formation d'une troupe pour représenter des pièces.

Velthen avait toutes les qualités voulues pour donner à cet art la plus vive impulsion. C'était non-seulement un homme d'un grand talent et d'une éducation très-littéraire, mais il possédait, en outre, plusieurs langues étrangères : le français, l'espagnol, l'italien, qu'il savait assez parfaitement pour connaître la littérature dramatique de ces pays, et pour l'exploiter au profit du théâtre allemand. Avec cela, c'était un homme d'une conduite très-régulière, en même temps que plein d'énergie et de courage.

La troupe de Velthen reçut, au cours de sa carrière artistique, le surnom de *Troupe célèbre* (*Berühmte bande*) ; elle a pour l'art théâtral allemand une importance historique, car elle est le tronc généalogique auquel se sont ramifiées les troupes qui l'ont suivie.

On ne peut fixer d'une façon très-précise l'année où elle s'est organisée. Le premier document qui en fasse mention est une supplique adressée par Velthen à la municipalité de Leipzig, dans laquelle il demande la permission de donner avec sa troupe, composée de quatorze

personnes, des représentations pendant une des foires qui se tiennent chaque année dans cette ville.

Il avait déjà joué à cette époque à la cour de Jean-Georges II. Il dit dans sa pétition que ce prince lui a permis de prendre le titre de comédien de la cour de Saxe. L'Électeur aimait déjà le théâtre et avait des comédiens à sa solde. La position de ces comédiens de la cour était très-enviée. Ils avaient le titre de valets de la cour (*hoflaquaïen*) et recevaient une allocation de trois cents francs par an. Au bout d'une année, ils étaient élevés au grade de laquais de chambre (*kammerlaquaïen*), avec des gages de huit cents francs « pour tous et chacun ». Cette somme ne fut pas de longtemps dépassée, et la *dignité* fut changée plus tard en celle de valet de chambre.

Le décret qui institue cette charge est ainsi conçu :

« Le comédien sera tenu d'élire domicile près « de notre résidence; il devra jouer sur notre « théâtre et apprendre les rôles qui lui seront « confiés; il ne sera pas opiniâtre, mais obéis- « sant, et ne s'absentera jamais sans la permis- « sion de notre conseil secret. Il devra rester

« muet comme la tombe, et ne jamais rien révéler « de ce qu'il entend dans l'exercice de ses fonc- « tions. Il sera un serviteur fidèle de son prince « et maître. Il fait du tout le serment en don- « nant la main et en s'engageant par écrit. »

Velthen fit ses tournées en Allemagne. Pour l'histoire de l'art dramatique allemand, il est très-important d'observer par quels moyens il parvint à procurer à sa troupe tant de considération et de célébrité, et par quels efforts il arriva à relever l'art de l'infériorité dans laquelle il était tombé.

Nous avons dit qu'une des raisons de la décadence du théâtre fut qu'il n'y avait pas alors, à proprement parler, de littérature dramatique. Toutes les adaptations étrangères de l'époque : moralités, farces, bergeries, comédies anglaises, étaient usées. Velthen fit bien quelques essais de représentation des drames de l'école de Silésie, mais ces tentatives n'eurent aucun résultat pratique.

Des sources d'inspiration et des points d'appui se montraient alors dans les œuvres du théâtre étranger. Aucune de ces influences ne fut plus vivifiante que les comédies de Molière. C'est

Velthen qui le premier traduisit en trois volumes les œuvres du comique français, sous le titre de : *Histrio gallicus, comicus satyricus sine exemplo,* ou *Les charmantes et amusantes comédies de l'admirable comédien français Molière.*

Dans les comédies de Molière se trouvait enfin réalisé tout ce que le poëte peut demander à l'art du comédien. De véritables êtres humains étaient dépeints avec esprit et grâce. La vie dramatique, qui était en germe dans Hans Sachs, qui progressait déjà chez les acteurs anglais, se révélait ici dans toute sa force. Les personnages n'étaient plus comme autrefois les tributaires de l'action dramatique, c'étaient leurs propres vers qui formaient la vie et l'intérêt du drame. C'est alors que l'art du comédien devint l'indispensable soutien de la littérature dramatique, et l'on peut dire que c'est à Molière que l'Allemagne dut de représenter des êtres humains. L'Allemagne était d'ailleurs préparée depuis longtemps par les farces de son théâtre primitif à l'interprétation des types de Molière. Tout ce qu'elle possédait déjà de créations comiques avait un air de famille avec les caractères de ces

comédies nouvelles qui montraient toutefois l'homme sous une figure plus noble. Le *Malade imaginaire*, l'*Avare* trouvèrent donc sur la scène allemande des interprètes prêts à les comprendre et à les représenter.

Il ne faut pas croire cependant que c'était chose facile que de faire prévaloir la supériorité de ces comédies; deux difficultés étaient à surmonter : il s'agissait d'abord de réformer à la fois le goût du public et celui des acteurs. C'est pourquoi les pièces de Molière furent rarement jouées. Elles figuraient au répertoire bien plutôt comme modèles que comme moyen de succès, car les spectateurs aimaient encore la grossièreté de leurs farces naïves.

Il en fut de même pour la tragédie, qui ne réussissait pas beaucoup sur la scène allemande. De ce fait que Velthen avait fait ses premiers pas dans la carrière dramatique et conquis sa réputation d'artiste éminent par l'interprétation du rôle de Polyeucte, on conclut généralement qu'il affectionnait Corneille et la tragédie française. C'est une erreur; on peut s'en convaincre aisément quand on lit le *Polyeucte* de Cormarten. Toute la carrière de Velthen démontre qu'il ne

voulait pas réformer la scène de son pays d'après des modèles étrangers, mais selon le drame populaire et national de l'Allemagne. Malheureusement, il ne nous reste rien des plans de mise en scène qu'il a conçus, et ce n'est que par la pièce de Cormarten qu'on peut connaître les détails scéniques et le goût du public en fait de théâtre.

Il est très-intéressant de remarquer la différence qui existe, à cette époque historique du théâtre, entre le drame savant et le drame populaire. Le drame populaire du moyen âge mettait tous les actes des personnages sur la scène, sans se préoccuper de les motiver par des considérations philosophiques ou morales. La tragédie française, au contraire, s'attachait à peindre dans un langage sublime le côté psychologique du drame, les sentiments de ses personnages, et reléguait les événements dans la coulisse. Le changement était trop brusque, et trop grand le contraste, pour que le spectateur allemand pût se contenter tout d'abord de cette nouveauté dramatique. Le catéchisme dramatique de l'Allemand était tout entier dans ce proverbe : « Je crois ce que les yeux voient. » L'instinct artistique, dans sa simplicité presque physique, ne s'ac-

commodait pas facilement de ce théâtre subjectif. Nous voyons donc se dérouler sur la scène dans le *Polyeucte* de Cormarten tout ce qui dans le *Polyeucte* de Corneille est expliqué par les récits des personnages. C'était devenu une autre pièce, et comme le dit le titre, « avec de nouvelles inventions notablement augmentées ». (*Anständiglich vermehrt.*) Il n'était plus question de l'unité de lieu, la scène se déplace à chaque instant. Le vers alexandrin se transformait en une prose très-ordinaire. Les acteurs qui se parlaient, — comme l'usage en existait alors, — à la troisième personne, étaient devenus plus actifs et plus indépendants. Néarque, — par exemple, — le confident tiède, devient un Africain d'un zèle évident pour la foi et le plus fervent ami de Polyeucte. Dans les veines des nobles personnages de Corneille coule un sang plébéien ; ils sont devenus communs, ils ont gagné en énergie virile ce qu'ils perdent en noblesse.

On est introduit, dès le début, dans une séance du conseil, où l'on discute le pour et le contre sur la persécution des chrétiens. — Alors paraissent les chrétiens enchaînés; ils sont pleins de l'enthousiasme du martyre, et, d'après les indica-

tions de l'auteur, ils doivent toujours parler d'un ton sincère et courageux. Le public se trouve immédiatement transporté dans le mouvement de l'époque. Le sacrifice aux dieux païens et la destruction de leurs statues par Polyeucte ne sont pas seulement racontés, mais représentés. L'ombre de Polyeucte apparaît à Pauline pendant son sommeil et lui raconte ce qui s'est passé, à l'aide de la pantomime, tandis que sur un transparent on lit ces mots : *Une vie heureuse dans l'éternité!* Des fantasmagories du même genre se reproduisent pendant toute la pièce. Les scènes sanguinaires que nous avons vues déjà dans *Titus et Andronicus,* etc., sont ici figurées avec des raffinements nouveaux. Le martyre de Néarque est accompli devant le public. Mais, en attendant, on attache encore deux chrétiens persans à des croix ou poteaux, autour desquels on allume le feu. Irrité par les paroles d'un de ces martyrs, un des soldats s'approche et le frappe de sa lance, après quoi le chrétien se tord et meurt. On tue encore d'autres chrétiens; l'un d'eux est lapidé, un autre est embroché et jeté dans les flammes. Néarque lui-même est mis sur les charbons, puis il est

précipité au plus fort du bûcher, où, suivant l'indication de l'auteur, « il se tourmente et meurt ».

Mais tout cela n'est rien encore en comparaison du martyre de Polyeucte, qui, avec la joie du croyant, porte sa tête sur le billot, où le bourreau le décapite. L'indication ajoute à cet endroit : « On enlève le billot; les bourreaux s'en « vont, et le cadavre reste sur la scène, sans tête, « dans son sang. »

On alla si loin dans ces horreurs, que pendant le sommeil de Félix apparaissent, au son des tambours et des trompettes, les noirs esprits de l'air avec des torches ardentes : ils lui hurlent dans les oreilles et le prennent par les cheveux. Alors arrive Polyeucte sous la forme d'une blanche apparition, sa tête coupée dans la main. Les autres esprits s'effacent devant lui. Polyeucte fait des gestes de reproche, pendant lesquels on voit toujours remuer le tronçon de son cou. A la suite de cette vision, Félix se fait chrétien.

Que ferait Corneille, s'il devait s'avouer l'auteur d'une telle tragédie ?

Eh bien ! ni ces tableaux sanglants, ni la bou-

che d'enfer d'où sortent les démons avec des trompettes et des tambours, ni l'éternité figurée par un ange qui descend rayonnant au milieu des nuages et au son d'une musique mélodieuse, n'ont suffi à l'auteur pour émouvoir son public; mais viennent ensuite le son des voix invisibles, aux accompagnements mélodramatiques, des airs d'entr'acte, et, pour couronner le tout, un intermède dans le goût des opéras mythologiques, où paraissent Pan, Neptune et Cupidon, qui déplorent entre eux le conflit tragique du drame. On reconnaît ici l'influence de l'opéra et des pièces des Jésuites sur l'art dramatique.

La partie décorative de cet intermède emprunte également à l'opéra ses moyens scéniques pour ajouter à l'effet de la pièce. La scène nous montre une forêt, des paysages, la mer. Au moment où le rideau se lève, les poissons jouent dans l'eau et les navires voguent à la surface des flots. Le soleil brille derrière le théâtre et l'éclaire. Neptune surgit des flots dans un calme olympien; entouré d'animaux marins, il chante. Cupidon voltige dans l'air, au-dessus de la mer.

Nous voyons dans cette pièce combien sont

dénaturés les éléments constitutifs de la tragédie classique; c'est encore le drame du moyen âge, avec plus de richesses scéniques et de développements. Velthen et son époque dogmatique sont restés fidèles à cette voie jusqu'à la fin du siècle.

Le *Polyeucte* de Cormarten est plein d'indications de mise en scène, où se manifeste distinctement le progrès de cette branche de l'art. La scène est toujours fermée de tapis, au fond et des deux côtés. Mais l'espace ménagé au fond du théâtre pour les intérieurs des édifices, etc., s'étendait davantage, et sa destination prenait une importance considérable. L'avant-scène perdait, par contre, un peu de sa profondeur. C'était là que se jouaient toutes les scènes intimes; mais dans certaines circonstances, par exemple pendant le martyre de Polyeucte, il était dit que la scène entière devait être tendue de draperies noires. Toutefois, quand on voulait faire voir au public le lieu où se passait l'action, on ouvrait le fond du théâtre, et alors apparaissait le temple, ou le palais, ou l'enfer, ou tel paysage, etc. Cette disposition était très-avantageuse, en ce sens que dans les situations où le dialogue tenait la première place, l'attention du

spectateur n'était pas distraite par la vue des décors. Dans toutes les scènes qui étaient faites pour les yeux, on avait le temps de préparer les tableaux, et le public pouvait contempler plus attentivement les détails.

Dans cette organisation théâtrale, il ne manquait même pas le rideau, que l'Opéra avait mis en usage dès la première moitié du dix-septième siècle.

A mesure que l'on constate le degré de perfectionnement déjà réalisé sur le théâtre allemand dans les moyens d'exécution, on comprend mieux l'ennui que Velthen éprouvait en songeant aux attraits qu'on pourrait donner au drame, attraits nouveaux dont l'art du comédien devait recevoir une impulsion vigoureuse.

Molière, comme nous l'avons déjà dit, était encore trop fin pour le gros public; Corneille et Racine manquaient des charmes extérieurs qui captivaient la foule des spectateurs allemands. Les poëtes silésiens étaient encore moins faits pour la scène. En somme, nombre de ces tragédies étaient à cette époque absolument contraires au goût national. L'art du comédien était toujours, par son essence, très-démocratique. Il

s'appuyait sur ses anciennes traditions, et cette indigence poétique le rendait plutôt audacieux qu'elle ne l'assouplissait aux exigences littéraires. Si les poëtes dramatiques croyaient pouvoir se priver de la scène, les comédiens avaient bien plutôt encore la prétention de se passer du concours des poëtes. Ils se disaient que le théâtre était fait par eux et pour eux, et que la poésie, qui pouvait être un agréable ornement de la vie dramatique, n'était pas la vie elle-même. Ils en arrivaient facilement à la résolution de laisser de côté les poëtes, et dans cette intention ils convinrent de s'aider eux-mêmes, et de réunir en une seule création la production poétique et le talent mimique.

Velthen et ses amis étaient tous doués d'une brillante imagination et d'une éducation savante. Ils se mirent donc à l'œuvre avec une grande ardeur.

Les comédiens anglais avaient déjà beaucoup improvisé ; de leur côté les improvisateurs italiens avaient eu de grands succès. La troupe de Velthen voulut se surpasser, et élever l'improvisation jusqu'au noble style tragique. En mettant de l'ordre dans l'inextricable fouillis des farces improvisées,

elle s'efforça de faire un genre de ce qui jusqu'alors n'avait été qu'une exception. La comédie conçue d'après les modèles italiens n'était pas très-difficile à imiter. Velthen se servit des scenario de Gerardi pour les farces. On faisait part aux interprètes de l'intrigue et de la façon dont on entendait la conduire; on se communiquait à quel moment les incidents principaux devaient se produire; les scènes capitales qui devaient faire le succès de la pièce étaient entièrement arrêtées et apprises par cœur. Quand les points principaux étaient ainsi bien déterminés, chacun était laissé à sa propre imagination et à la complète indépendance de ses inspirations, que les répétitions exerçaient et régularisaient quelque peu. Du reste, les répétitions n'étaient point du tout inutiles à ces comédies improvisées, elles stimulaient la verve des artistes et les préparaient à la vivacité des répliques. Le soir, on mettait dans les coulisses, au-dessous d'une chandelle, une feuille de papier renfermant l'ordre des scènes, avec l'indication du point où chacune d'elles devait s'arrêter. C'était, à proprement parler, le seul fil de cette trame légère. Les types des anciens rôles comiques restaient les mêmes,

l'intrigue seule changeait : le premier personnage qui commença à se déguiser fut Hans Wurst. Le public était fort diverti par ces pièces, dont le dialogue était constamment varié, et par les improvisations des acteurs, qui se mettaient l'un l'autre dans l'embarras, et se tiraient d'affaire à tour de rôle. Le plaisir de ce spectacle ne résidait pas précisément dans l'art dramatique, car l'action et les caractères y étaient peu développés. Ce qui intéressait surtout les spectateurs, c'étaient l'entrain du moment, la présence d'esprit et l'imagination des artistes. Ces comédies présentaient le même intérêt qu'un assaut d'armes où, dans l'ardeur de la lutte, les champions allaient parfois jusqu'à s'enferrer, à tel point qu'on ne pouvait plus les éloigner de la scène. On avait pour ces circonstances des signaux de convention. C'était habituellement le chef de la troupe, ou son régisseur, qui, placé dans la coulisse, avertissait par un claquement de langue du moment où les artistes devaient cesser le dialogue. Un grand avantage que ces improvisations dramatiques avaient pour les artistes, c'est qu'ils y gagnaient un ton plus naturel. Beaucoup plus difficile

était ce mode d'inspiration pour les drames sérieux, les tragédies, qui demandaient une invention beaucoup plus poétique et une imagination très-élevée de la part des interprètes. C'est une véritable preuve du génie de la troupe de Velthen, que cette entreprise si hardie ait pu réussir dès le commencement.

La tragédie improvisée n'eut pas, pour le langage des artistes improvisateurs, le même avantage que la comédie, parce qu'ils étaient obligés, cette fois, d'imiter le pathos des poëtes à la mode. Velthen comptait beaucoup sur ce théâtre improvisé. On voit par là quel usage il faisait du vieux répertoire. Grâce au langage nouveau dont ils étaient pénétrés, les scenario tirés de la Bible ou de l'histoire étaient complétement rajeunis.

Les esprits supérieurs qui faisaient partie de la troupe de Velthen s'appropriaient et s'assimilaient tout ce qui était susceptible de servir au théâtre : les contes, les romans, les poëmes, les récits à la mode servaient de trame à leurs inspirations. Ils y ajoutaient, — comme nous l'avons vu dans *Polyeucte*, — des décorations d'opéras et de bergeries, afin de captiver la curiosité du

public. Hans Wurst restait toujours, du reste, le principal personnage de ces pièces.

Ce que nous avons vu dans *Polyeucte,* les rêves, les apparitions, les fantasmagories infernales ou célestes, les personnages allégoriques, les illuminations, changements à vue, feux d'artifice, tout cela fut employé à profusion par Velthen, qui poussa même ce genre d'attraction jusqu'aux limites extrêmes. Des critiques du temps lui reprochèrent même d'avoir renversé toutes les barrières de la littérature dramatique. Mais il est bon de faire observer qu'il avait été amené à cette révolution par la force des choses. En effet, l'art du comédien, délaissé des poëtes, réduit à ses seules ressources, était contraint de prendre, partout où il les rencontrait, les moyens de se maintenir et de subsister.

Il faut convenir aussi que l'imagination, ne connaissant nullement la mesure de la vraie simplicité et marchant sans guide à travers tant d'improvisations, devait en arriver à une prodigalité fatale.

Quoi qu'il en soit, les artistes de la troupe de Velthen étaient véritablement des comédiens de génie. Aussi est-ce de l'époque de l'illustre

théâtre que date ce dicton : « L'Allemagne a eu des acteurs avant d'avoir des pièces. » — Pendant quinze ans, Velthen conduisit sa troupe de ville en ville, et conquit la plus grande popularité. Sa réputation était si grande, qu'à l'approche de la *Troupe illustre*, les magistrats municipaux de certaines villes, telles que Nuremberg, Breslau, etc., envoyaient une députation pour le recevoir et le fêter. Il reconnaissait cet honneur en donnant au bénéfice de la ville une représentation qu'on appelait le spectacle municipal. A ce spectacle assistait en corps toute la municipalité, qui occupait des siéges placés sur la scène même. Le spectacle se terminait par une sérénade à la fin de laquelle on félicitait le corps municipal, et où il était remercié pour son urbanité et sa bienveillance.

— Malgré cette popularité et malgré ces succès, il est naturel que ce genre n'ait pu tenir bien longtemps. En dépit du talent et des connaissances de chaque artiste, en dépit des efforts déployés par Velthen, et de son énergie communicative, on comprend que la puissance d'imagination se soit finalement affaiblie chez les acteurs. On chercha alors à se soutenir en prenant çà et

là un passage des poëtes de Silésie; mais ces adaptations bâtardes ne purent pas prolonger bien longtemps l'existence du théâtre improvisé. On en arriva à une enflure, à une intempérance de déclamations pompeuses, à un galimatias incroyable, dont l'audace ébahissait le gros public, mais faisait fuir les gens de goût. Un tel changement dans les sentiments des spectateurs, à l'égard de son œuvre, fit à Velthen un chagrin mortel. Tout son souci fut alors de refréner cette improvisation, dont la fougue allait trop loin. Il sentait qu'il arriverait à mieux en abordant une manière plus simple, plus humaine. Mais comment le faire au milieu de cette vie errante et avec les exigences d'une foule qui demandait chaque jour sa pâture? Aussi avec quel bonheur reçut-il, en 1684, lors de son passage à Dresde, sous le règne de Jean-Georges III, l'emploi de l'un des directeurs du théâtre de la Cour, et l'ordre de donner à la comédie allemande une nouvelle organisation.

A la tête du théâtre de la Cour se trouvaient déjà deux directeurs qu'on ne voulait pas éloigner; mais Velthen devait partager ce triumvirat directorail. Il devint bien vite l'âme de cette

entreprise. Ce théâtre de la Cour de Dresde fut le premier organisé à la façon des théâtres de l'époque actuelle. La salle était déjà installée avec des décors et des machines, parce que déjà des chanteurs et des musiciens y avaient donné des opéras. On prit quatre de ces comédiens et on leur associa l'élite de la troupe de Velthen. On établit un magasin de costumes, auquel furent attachés un inspecteur et un *tailleur* d'inventions (inventions Schneider). On trouve encore quelques modèles de robes de soie, turques et romaines, et l'on remarquera ce détail, que les broderies en coûtèrent aussi cher que l'étoffe. Par exemple, quatre costumes turcs ont coûté trois cent quatorze thalers, dix-sept groschen et neuf pfenings, et, à la valeur de l'argent à cette époque, on peut juger du prix élevé de ces objets. On a encore quelques documents sur le personnel de ce théâtre, et sur les appointements qu'il recevait. Les trois directeurs touchaient chacun deux cents thalers par an, et l'état des dépenses de la troupe pour une année s'élevait à mille neuf cent cinquante thalers. C'était peu de chose, car un premier chanteur de la chapelle recevait le double des appointements d'un acteur, et en 1687, lorsqu'il vint

des chanteurs italiens, un seul toucha mille cinq cents thalers, c'est-à-dire presque autant que la troupe allemande tout entière. La chose la plus importante que l'on trouve dans l'organisation de la troupe de Velthen, c'est que l'on voit pour la première fois des femmes paraître sur la scène. On a pu remarquer jusqu'à présent que, dans toutes les troupes, les rôles de femme étaient toujours joués par des jeunes gens. L'opéra seul avait déjà employé des femmes, parce que les voix des jeunes garçons changeaient trop rapidement. Mais, même dans l'opéra, elles n'étaient pas partout acceptées, car, à la cour de l'empereur Charles VI, au commencement du dix-huitième siècle, où, sous la direction de Métastase, l'opéra était dans sa plus grande splendeur, où la mise en scène d'un seul opéra coûta soixante mille florins, tous les rôles de femme furent chantés par des castrats. Velthen prit donc cette initiative hardie. Elle était d'une grande importance, et fut d'une grande influence sur les représentations de Velthen. Outre la violence que cette introduction des femmes faisait aux mœurs de cette époque, et malgré ce que la représentation y gagnait de chaleur et d'animation, elle eut, et

pour tous les temps, le défaut d'altérer, par un intérêt sensuel, le goût du public masculin qui prenait part à ces représentations, et qui donnait le ton de la critique.

Quoi qu'il en soit, le succès de la comédie allemande fut très-vif, et on en doit la plus grande part à Velthen, qui dépensa dans l'organisation de ce théâtre un zèle sans égal, et fit lui-même une énergique réaction contre l'improvisation théâtrale qu'il avait annoncée et protégée.

Malgré l'installation de l'opéra italien, le succès de la comédie allemande ne décrut pas, et l'Électeur y prit lui-même un si grand intérêt, que, pendant le carnaval de 1690, il fit venir toute la troupe à Torgau, et fit jouer tous les jours, tandis que l'opéra italien n'y fut représenté qu'une fois.

Velthen utilisa de préférence les loisirs que lui faisait sa nouvelle direction à monter des pièces plus littéraires, mieux travaillées, des comédies de Molière en particulier, et il s'efforça, par la même occasion, d'éliminer les grandes œuvres mélodramatiques dont la vogue avait été jusque-là si considérable. On commença peu à peu par écrire le dialogue et par apprendre par cœur; si

bien que l'improvisation fut seulement employée pour la farce. Les représentations du carnaval de 1690, à Torgau, nous ont fait voir combien la réaction avait déjà gagné de terrain. Nous trouvons au répertoire : *le Bourgeois gentilhomme, l'Étourdi, le Cocu imaginaire, le Médecin malgré lui, Don Juan ou le Festin de Pierre, l'École des maris*, et même *le Misanthrope* (sous le titre du *Grincheux*). On y trouve également : *La vie est un rêve* et *le Cid* de Corneille. En outre, nous voyons l'ancien répertoire encore représenté : *le Chevalier de Saint-Georges, Geneviève, Ulysse et Pénélope, Aspasie Wallenstein*. Comme toujours les farces du bon vieux temps : *le Comte ramoneur, les Trois Sœurs de charité, le Soufflet, Cackerracu : « variétés délicieuses », le Revenant français et la vieille entremetteuse*. Ce répertoire montre bien dans quel esprit Velthen dirigeait son théâtre.

On ignore s'il lui eût été possible de mettre une digue à l'invasion des mauvaises rapsodies dramatiques. Peut-être y serait-il parvenu, en restant à la tête de ce théâtre de la Cour; mais cet appui lui fut tout à coup retiré par la mort de Jean-Georges III. Lors de cet événement, en

effet, tous les comédiens reçurent leur congé. Ils gardèrent leurs titres et les concessions qui leur avaient été octroyées; mais ils purent les exploiter seulement dans les villes, car la maison royale cessa de leur accorder son protectorat. Velthen fut donc obligé, bien à contre-cœur, de reprendre sa vie errante et de lutter contre les troupes de saltimbanques, pour conquérir les suffrages du public et gagner son pain quotidien. Il lui fallut dire adieu à ses plans de rénovation dramatique et abandonner la révolution commencée. — Molière fut, une fois encore, écarté du répertoire.

CHAPITRE VI

Les « Haupt und Staats Actions ». — Apparition de l'opéra en Allemagne. — Lutte entre l'opéra et le drame parlé. — Décadence de l'art dramatique. — Mort de Velthen.

Force fut donc à Velthen de revenir à la comédie improvisée. Il voulut cependant en agrandir le cadre, en réglementer les détails, et de ses efforts naquit ce qu'on appela : *Die Haupt und Staats Actions* (littéralement : actions d'importance et d'État).

La première condition de ces pièces était que les personnages devaient être tous au premier rang : empereurs, rois, princes, grands dignitaires, héros ou tyrans de l'antiquité, voire même d'illustres criminels. L'intérêt de ce genre s'explique par l'humble condition du peuple à cette époque. Ces grands de la terre, qu'il ne lui était pas permis d'approcher, il aimait du moins à les voir apparaître sur la scène, et s'entretenir devant

lui, et peut-être aussi ses secrètes envies étaient flattées par le spectacle de cette foule en diadèmes; il voyait avec des éclats de joie non contenue comment on élevait un trône sur les planches d'un théâtre, et comment aussi on le renversait. La scène seule lui permettait de prendre part, — du moins par les côtés les plus superficiels, — à ces choses d'État, à ces événements politiques dont il était sevré partout ailleurs.

A ce point de vue, d'ailleurs, cette comédie plébéienne marchait de pair avec la noble tragédie des poëtes silésiens, qui, elle aussi, s'efforçait de mettre ses majestueuses tirades dans la seule bouche des puissants.

Mais, si indispensable que fût, à cette époque, l'apparition de ces grands personnages dans les œuvres du théâtre populaire, elle l'était moins encore peut-être que celle du Hans Wurst, qui promenait ses joyeuses saillies à travers toutes les pièces. On peut même dire qu'il était le roi sans couronne de ce théâtre tout entier. Le peuple, en effet, voyait dans cette personnalité bouffonne son représentant, son interprète auprès des grands de la terre.

L'action elle-même était contenue dans deux parties; l'une, qui était la véritable fable de la pièce, était toujours noble et chevaleresque, l'autre, était un pot-pourri de toutes les machineries, décorations, opéras, fantasmagories scéniques, qui pouvaient s'étaler alors aux yeux ébahis des spectateurs.

La première question qu'on adressait aux aspirants comédiens était celle-ci: « Savez-vous bien tenir le sceptre? » Question bien naturelle au milieu de ces continuelles exhibitions de personnages souverains. Il s'agissait, en effet, de tenir ce sceptre avec grâce et dignité, d'en user élégamment en toute circonstance. En somme, qualité indispensable à laquelle beaucoup d'autres étaient subordonnées, et des plus appréciées, puisque le succès d'une pièce dépendait parfois de la façon dont le sceptre était tenu. L'acteur était également interrogé sur le point de savoir s'il avait une culotte de velours noir. Pour bien comprendre l'importance de cette question, il est nécessaire de savoir que la garde-robe d'un artiste de ce temps-là renfermait deux costumes: un costume bourgeois pour les rôles ordinaires, et un costume de gala, composé d'un habit ga-

lonné, d'une culotte de velours noir, d'une perruque et d'une épée. C'est dans ce dernier costume que se jouaient tous les rôles de prince et de héros, qu'ils s'appelassent Charles XII ou Cromwell, Crésus ou Jason. Le costume bourgeois appartenait au théâtre; mais l'habit de gala devait être apporté par chaque artiste; et, de même qu'aujourd'hui on demande au comédien certaines qualités physiques pour jouer les personnages nobles ou titrés, de même la culotte de velours noir était alors l'accompagnement obligé de ces rôles.

Au pathos de l'ancien jeu s'ajoutaient, pour les tyrans, des rugissements sauvages, des hurlements de bêtes fauves, des grincements de dents et des roulements d'yeux à faire dresser les cheveux sur la tête, et des gestes à désarticuler les bras de l'acteur. Les mots étaient si terriblement allongés par l'emphase de la déclamation, que chaque phrase semblait un orage qui s'approche, s'approche en grondant, puis éclate en éclairs furieux et foudroie le public épouvanté.

Au ton des tyrans s'opposait celui des princes et des princesses, tout humecté de notes doucereuses et d'inflexions gémissantes.

Ces *Haupt und Staats Actions*, qui régnèrent un demi-siècle sur l'Allemagne, sont considérées par la littérature allemande comme des monstres fabuleux dont tout le monde a parlé, mais que personne ne peut se flatter d'avoir même entrevu. Aucune des pièces n'a été imprimée, car les auteurs savaient très-bien qu'elles n'étaient pas faites pour la lecture, et les directeurs gardaient ces *scenario* soigneusement cachés, dans la crainte de voir les troupes rivales s'en emparer. Et quand ces œuvres informes eurent disparu, leur renommée littéraire fut jugée si mauvaise, qu'il ne vint à l'esprit de personne d'en recueillir la tradition.

On n'a pu retrouver quelques traces de ces *scenario* que dans les dernières années du dix-huitième siècle. Ces manuscrits, qui appartenaient à Lessing, était d'un certain Ludovicci, artiste dramatique. En 1845, on a pu réunir une de ces pièces en entier et la publier. Elle est intitulée *Charles XII devant Frederickshaal*. Et la bibliothèque de la Cour de Vienne possède aujourd'hui un recueil de ces manuscrits, qui est un véritable trésor pour les historiographes de l'art dramatique.

Il est certain, comme on l'a prétendu, que la plupart de ces pièces sont des traductions; mais ces traductions elles-mêmes s'éloignent assez du texte pour avoir une valeur originale, — à preuve le *Polyeucte* d'après Corneille, dont nos lecteurs ont pu se faire une idée. D'ailleurs, on créait aussi beaucoup de drames d'actualité. Charles XII mourant d'une façon tragique et mystérieuse devant Frederickshaal, le théâtre s'empare aussitôt de cet événement pour lui donner la forme scénique.

Ce drame commence par un monologue très-caractéristique. Charles XII, dans le style d'un *reporter,* raconte lui-même sa vie.

CHARLES XII (*à table*).

Dieu qui règnes sur la terre, main qui conduis le bonheur et le malheur des mortels, qui suis-je devant toi, Seigneur? Ton serviteur, conduit heureusement jusqu'ici, à travers les vagues furieuses de sa destinée. Permets-moi donc, Europe impartiale, de te faire dans cette solitude un tableau de ma vie, semée de sang, de cadavres, de bonheur et de malheur! Charles XI, un fils de Charles-Gustave, qui hérita du trône de l'illustre reine Christine, était mon père, et

ma mère, Ulrica-Eleonora, fille de Frédéric III de Danemark, qui l'eut de Sophie-Amélie, princesse de Brunswick-Lunebourg. Ma vénérée mère m'a mis au monde en 1682, le 19 juin, à sept ou huit heures du matin, à la grande satisfaction de tout le royaume de Suède. Mon éducation fut très-soignée; mais les années qui suivirent mon enfance furent pour moi pleines de fatalités, car ma vie, depuis l'âge de vingt ans jusqu'aujourd'hui, ne fut qu'une perpétuelle campagne. En 1696, le Roi mon père mourut, et je lui succédai à l'âge de quinze ans. En 1697, on me couronna à Stockholm. Dans ma frêle poitrine battait déjà un cœur d'Hercule, et je regardais avec un noble mépris les serpents visqueux de la peur. Avec les années, s'agita dans mes veines le sang d'un Alexandre, si bien que naquit en moi le désir de mettre le sceau de ma bravoure dans le monde entier, et jusqu'au delà des mondes. Pendant neuf ans, le bonheur de mes armes fut florissant à l'horizon des champs de Mars, toujours sous les rayons d'un soleil victorieux. Mais, depuis ce temps, le sort m'a fait la destinée d'un *Icare*, qui a trouvé sa chute dans une mer de malheurs. Malgré tout cela, je puis

dire que je suis un roi ayant fait plus que ses aïeux. Je suis un monarque qui, par l'éclat des armes, a attiré les regards de l'univers; mais je suis aussi un héros qui a su partager avec ses sujets les joies et les calamités du sort. Deux remarquables signes de malheur se produisirent lors de mon couronnement. Le premier fut un grand incendie dans ma résidence, où plusieurs magnifiques édifices, — y compris le château, — furent complétement détruits. Le second fut qu'à mon retour dans le palais, je perdis un des plus beaux diamants de mon diadème. Tous les miens me prédirent beaucoup de désastres à la suite de cela. Pour moi, je me livrai courageusement à la Providence. —

Il raconte encore ses guerres avec la Russie, sa victoire de Narva, sa défaite de Pultawa, sa fuite en Turquie, et il termine ainsi son monologue :

« Jusqu'en 1714, la moitié de l'Europe m'a cru mort. En compagnie du lieutenant-colonel Dörrings, et avec quatre autres personnes, le 23 novembre, trois heures avant le lever du soleil, j'arrivai à Stralsund ; j'étais fatigué, abattu, car j'avais fait 287 milles à cheval, en quinze jours. Eh bien ! vous, étoiles muettes, faites-vous

donner des langues, et dites au monde comment mes sujets m'ont reçu à mon retour! Prends la parole, ciel sans limites, et témoigne comment je fus sur mes genoux nuit et jour, et jure sur mon épée que sur l'autel de l'espoir de Suède, je n'ai jamais eu d'autre aspiration que celle de reconquérir mes pays perdus, et de sauver mes sujets de la ruine. Mais, hélas! un cruel destin s'est mis entre mon désir et moi; mon séjour en Poméranie fut très-court. Une guerre nouvelle éclata vers cette époque, et je fus cerné avec la garnison qui me protégeait. De tout mon cœur, je serais resté dans la ville jusqu'au dernier moment de la capitulation; mais c'eût été imprudent, et, en secret, par la nuit et la brume, je pris la fuite à travers les champs, et sous le feu des frégates danoises qui gardaient la mer, je m'échappai dans une chaloupe à Istaedt. O Stralsund et Wismar! je ne peux pas penser à vous sans verser des larmes! Je suis maintenant ici, dans mon île de Schone, et j'espère en toi, mon Créateur, et je vis dans la pensée que tu m'éviteras de nouveaux désastres. »

Dans les scènes suivantes, Frédéric de Hesse, le duc de Gottorp, ainsi que l'aide de camp de

Charles XII, le général Sicker, engagent le roi à faire la paix, mais sans résultat. Il dit que la marche sur Frederickshaal est décidée, et il s'éloigne sur ces mots, en vers;

« Venez, mes chers amis nous allons vaincre les Norwégiens. Ce que j'ai toujours fait doit me réussir encore. — Passons avec courage à travers le sang et les cadavres. — Nous trouverons notre joie à Frederickshaal. »

L'acte se termine par deux scènes comiques avec Hans Wurst, — sous le nom d'Arlequin, — et un personnage féminin dont le nom répond à peu près à celui de notre Caquet-Boube (*Plapperliese*). Ces deux scènes sont, comme toujours, improvisées, et le manuscrit ne nous en donne qu'un vague aperçu. L'une d'elles se passe entre Arlequin, qui veut se faire soldat, et Plapperliese, qui veut, pour le suivre, se faire cantinière. Le manuscrit ne nous apprend rien de plus.

Ensuite, arrivent un lieutenant et un tambour, accompagnés d'un enrôleur. Le lieutenant fait savoir que l'armée de Suède a besoin de reîtres, et qu'on donne un bon salaire aux enrôlés. Hans Wurst se présente; le lieutenant le trouve

bien, lui promet beaucoup de choses, à boire et à manger, — oh! la séduction allemande! — lui apprend l'exercice, et, après beaucoup de lazzi, il le conduit dans le bureau de l'enrôleur.

Le second acte nous fait assister aux préparatifs de guerre contre le Danemark, et nous voyons Charles XII rêvant. Le Destin lui apparaît, et chante un air.

LE DESTIN.

Arrête-toi, ô héros! douzième Charles du Nord, — toi dont les champs de bataille ont fait un autre Mars; — mais, pour ce résultat, — je sens qu'il est de mon devoir de t'avertir, — malgré ta bravoure, — de ne pas poursuivre ta marche!

CHARLES XII (*endormi*).

La Norwége doit être à moi, ou je mourrai!

LE DESTIN.

Regarde le temps : les neiges et les glaces te ferment le chemin, — tu regretteras ton dessein, l'espoir s'enfuit; — car le bonheur, — par une malice nouvelle, — te tourne le dos, — et ta destinée se poursuit.

CHARLES XII.

J'ai foi dans l'aide du Ciel, et je brave le Destin!

LE DESTIN.

Encore une fois, Charles, ne me brave pas ! tu t'en repentirais. — Ce que ma bouche t'apprend ne peut pas te réjouir. — La fin approche. — Et si tu te laisses — guider par ta seule volonté, tu voues à la perte ta royale maison. (*Le Destin s'éloigne.*)

CHARLES XII (*s'éveillant*).

Malheur à moi ! Que m'est-il arrivé ? O rêve ! combien ta voix obscurcit les cervelles humaines ! Mais je me sens dans mon droit, et dussé-je perdre la campagne et ma vie même, il vaut mieux encore périr ainsi que de finir comme César, de vingt-trois coups de poignard ! Qu'était Pompée ? un ami, un confident de César, et pourtant il l'a fait assassiner ! Qu'était Attila ? le fléau du monde, et pourtant il est mort par la main d'une femme; et mon grand-père, Gustave-Adolphe, — ce héros que l'Europe n'oubliera pas tant que vivra le monde, — n'est-il pas tombé sous la balle d'un traître ? Tristes souvenirs ! Mais la Destinée, qui veille sur le trône de Suède, va me garder de tout malheur ! Va, Charles ! Tu n'as pas à craindre le sort du premier ! La fin du second ne t'attend

pas! Et le Ciel va te préserver de la cruelle mort du troisième! —

Après cet acte, commence un second intermède entre Hans Wurst et Plapperliese. Hans Wurst veut se marier avec la jeune fille. Le lieutenant s'y refuse; ils se chamaillent. — Après que l'esprit du public a été égayé par cet incident, Charles XII apparaît de nouveau. Il arrive en Norwége. Il se vante de sa bravoure en des termes pompeux:

« Qu'étais-je autrefois? Avec une poignée de soldats, j'ai détruit, à Narva, l'armée russe, forte de cent mille hommes. Je n'avais que dix-huit ans alors; mais une main plus forte et plus puissante que la mienne fit de moi un Gédéon. Qu'étais-je, après ma fameuse bataille de Pultawa? Un souverain sans peuple, un roi sans royaume, un soldat sans armes! Et, maintenant que j'ai tiré le glaive de son fourreau, et que je poursuis mes ennemis, — je suis un lion qui a perdu presque sa force, mais qui rugit encore après sa proie. »

Ensuite, vient un dialogue du Roi avec Bellone, qui l'encourage dans ses plans. Ce passage n'est encore qu'indiqué, et les artistes ont dû en

improviser les tirades. La fin des scènes est toujours notée, et ordinairement toujours en vers, par exemple :

CHARLES XII.

Eh bien ! en avant ! nous nous mettons en marche !

BELLONE.

Le drapeau de la victoire sera porté par Bellone.

CHARLES XII.

Bientôt Frederickshaal me verra dans ses murs ! (*Il sort.*)

BELLONE.

Ce que Charles XII peut faire, le monde entier le sait. (*Elle sort.*)

Nouvel intermède. — Le fond du théâtre s'ouvre. On voit les soldats qui boivent autour de la cantinière. Arlequin (Hans Wurst) arrive. Il ne veut rien payer « parce que, dit-il, la chose a été convenue par son engagement ». La cantinière, qui veut être payée, lui donne un soufflet. Arlequin tire son sabre ; la cantinière jette des cris. Arlequin s'effraye, et laisse tomber son arme, dont la cantinière s'empare et dont elle cherche, — à son tour, — à frapper Arlequin. Il se lamente ; elle s'effraye, et le sabre lui tombe des

mains. A la fin, Arlequin prend les bouteilles, les verres, et met tout en pièces. — La scène finit là.

Enfin, on arrive à la bataille; mais plus l'action s'avance et se corse, plus le dialogue faiblit. On en peut juger par cet extrait :

Scène VII : Frédéric, l'épée nue. — Scène VIII : général Budde, l'épée nue. — Scène IX : Charles-Frédéric, l'épée nue. — Scène X : le gouverneur de la ville, l'épée nue.

FRÉDÉRIC.

Les Suédois vivent encore !

BUDDE.

Les Danois ne sont pas encore morts !

CHARLES-FRÉDÉRIC.

Cette épée, je la tire pour Charles XII.

LE GOUVERNEUR DE LA VILLE.

Et cette épée pour Frédéric IV.

FRÉDÉRIC.

Nous sommes Suédois !

BUDDE.

Nous sommes Danois ! etc., etc.

Le quatrième acte se passe devant Fredericks-haal. Pendant la première scène, la ville apparaît au loin. Le bombardement est commencé, et l'on entend résonner les trompettes, et tonner

le canon. — Pourparler des Suédois et des Danois. — Le lieutenant demande que la forteresse se rende, mais inutilement. L'assaut commence; mais, auparavant, Hans Wurst doit encore faire des lazzi. — Il apparaît, cette fois, dans des rôles de femme. Il veut déserter avec Plapperliese. — Arlequin apprend son rôle de femme avec Plapperliese, comment il doit marcher, parler, se tenir dans son nouvel accoutrement.

A la scène VII, c'est le lieutenant qui apprend que sa nouvelle recrue a déserté.

Finalement arrive la catastrophe pour le Hans Wurst et pour le Roi. Ce pauvre Arlequin nous est montré, au fond du théâtre, mourant d'un coup d'épée, tandis que Plapperliese gît, pendue haut et court. Arlequin dit un dernier adieu à la bière, au saucisson natal, aux mille joies de l'existence. Après quoi, le rideau du fond se ferme pour ne plus se rouvrir.

A la scène XII apparaissent : Charles XII, Frédéric, Charles-Frédéric, le général Sicher et les soldats. Nombreuses détonations et décharges. Charles ordonne que tout soit prêt pour le bombardement; il encourage les siens à l'assaut, et tombe enfin, frappé d'un boulet.

SICHER.

Grand Dieu! le Roi est tué! (*Il le couvre avec un manteau.*)

CHARLES-FRÉDÉRIC.

Siége maudit!

FRÉDÉRIC.

O jour de malheur!

SICHER.

Douloureuse fin de la bataille!

FRÉDÉRIC.

Que l'on porte à l'instant le corps du Roi à Stockholm. Que le siége soit levé et qu'on épargne les troupes! —

On transporte le corps, et les Suédois disparaissent peu à peu.

A la scène XIII, nous voyons Budde et le gouverneur de Frederickshaal.

LE GOUVERNEUR.

Ah! les Suédois sont devenus tout à coup bien tranquilles. Cela donne à penser. N'y a-t-il pas quelque ruse là-dessous?

BUDDE.

Non, monsieur; je vais tout vous expliquer. Le Roi a été frappé par un boulet.

LE GOUVERNEUR.

Alors, ce jour est un jour fatal, car Charles XII reste devant Frederickshaal.

BUDDE.

Je déplore la perte de ce héros. Mais c'est fait, et notre ville n'est plus maintenant entourée d'ennemis. —

Maintenant vient l'épilogue. — Bellone dans la plus grande tristesse. — La Renommée, avec une trompette, également triste. — Mercure portant la généalogie. — Mars, très-contristé, autour du lit de parade sur lequel est le Roi, sous un baldaquin noir, avec toute son armure de guerre. — Le théâtre tout entier est transformé en une chapelle funéraire. De chaque côté du lit de mort, sont six flambeaux avec des cierges allumés. A droite, est la Renommée; Mercure est tout à fait derrière le catafalque, et s'appuie sur le cercueil. Au devant du théâtre, est Mars, en costume romain, drapé d'un crêpe noir, et une lance ornée d'un autre crêpe. La Renommée chante, dans un long récitatif, les louanges du héros mort. Après son chant viennent trois oraisons funèbres en alexandrins, déclamées par Bellone, Mars, Mercure. Celui de Bellone est

le plus long; il a deux cents vers. Ce passage termine l'épilogue :

« Commencez, yeux, à pleurer. — Les larmes « sont ici le meilleur hommage. — Trempez de « pleurs ce noble cercueil, et envoyez aux cendres « vos soupirs, — où vous enfermerez vos pen- « sées. — Si un César ne peut retenir ses larmes « — quand il annonce aux Romains la mort « de son ennemi, — pleurez donc ce héros qui « est mort misérablement. — Celui-là ne serait « pas digne d'être homme qui ne le regretterait « pas. — Il est mort, pour tout le monde, avec « une grande gloire. — Car il a rendu son âme « pour la patrie. — Le corps pour nous est seul « perdu, — et c'est cette perte qui afflige notre « esprit; mais sa gloire ne périra jamais. — Son « âme est joyeuse, car elle est au sein des mondes « étoilés. — Mais que, pour ce héros, reste encore « cette épitaphe : — Charles est mort pour le « Nord; mais il revit dans les cœurs allemands. »

Comme nous l'avons dit, et comme le prouve la pièce que nous venons d'analyser, les *Haupt und Staats Actions* s'emparaient de préférence des événements contemporains. Le célèbre ministre Menschikoff n'était pas encore mort, que

l'on donnait déjà en Allemagne,—et notamment à Berlin,—une pièce du même genre, remarquable par son titre, qui caractérise bien ces sortes de chroniques dramatiques. Ce titre est ainsi conçu :

« *Haupt und Staats Action très-digne d'être vue et tout à fait écrite à nouveau, intitulée : « Preuve remarquable du bonheur et du malheur d'Alexis Danielowitch, prince Menschikoff, grand ministre favori et général de Pierre Ier, czar de Moscou, de glorieuse mémoire, mais maintenant tombé, des plus hauts degrés de son élévation, aux plus profonds abîmes du malheur, avec Hans Wurst, plaisant garçon pâtissier, aussi Scheefax et d'amusants braconniers en Sibérie,* etc., etc. »

Cette pièce, — comme nous l'avons déjà dit, — devait être jouée à Berlin; mais en 1731, sous le règne de Frédéric-Guillaume Ier, connu par son caractère brusque et despotique, la cour de Prusse avait de si tendres égards pour son ami et voisin du Nord, que la représentation de *Menschikoff* fut interdite. C'est même la première pièce qui ait été interdite en Prusse.

Au cours de ses pérégrinations, Velthen vint à

Hambourg, où il trouva le public enivré des représentations de l'opéra. Cet ancien opéra est certainement une des choses qui ont le plus aidé à une nouvelle transformation de l'art dramatique, car, dès cette époque, l'opéra fut le grand rival du drame et de la comédie parlée, et cette lutte s'explique fort bien par les charmes que la musique ajoute au libretto. Le drame du moyen âge vivait surtout par la fantaisie; l'opéra venait de s'emparer de ce moyen d'action, et s'en faisait ainsi un avantage. Dans l'opéra, tout ce que nous avons vu se trouvait réuni et mis en scène : mystères, moralités, bergeries lyriques, féeries, processions et ballets trouvaient là leur place, car, pour ce genre-là, rien ne pouvait être trop brillant ni trop pompeux. Nous avons vu que c'est Opitz, le créateur de la savante école de poésie silésienne, qui traduisit l'opéra italien *Daphné*.

Alors, tout le monde se jeta avec frénésie sur ce nouveau genre. Toutes les forces intellectuelles ou matérielles s'offrirent à travailler pour lui. Il devint donc l'enfant gâté des cours et des villes riches. En 1700, on compta la représentation de dix ou douze opéras pour une comédie,

et tous les musiciens s'empressèrent d'aller en Italie étudier la composition musicale.

A Nuremberg, le berceau du théâtre national, on commença, en 1667, la construction d'une salle d'opéra. A Hambourg, la salle d'opéra fut terminée en 1678, et à Leipzig, on ouvrit une salle du même genre en 1663, avec *Alceste,* opéra traduit de l'italien. En 1687, on ouvrit avec un opéra original, *Arminino,* à Nuremberg et à Augsbourg. On voit que l'opéra allemand n'était point en retard sur les essais de même espèce tentés sur les théâtres italiens, puisque la première représentation publique d'un opéra en Italie remonte à 1637, époque à laquelle on joua *Andromaque,* et qu'en France, la première audition d'un opéra fut donnée en 1645, par une troupe italienne que fit venir le cardinal Mazarin, et qui eut lieu sur le théâtre du Petit-Bourbon.

C'est à l'opéra que l'Allemagne doit l'élévation de temples dignes de l'art dramatique. C'est, en effet, des succès de ce genre que date la première construction de théâtres monumentaux et l'installation des décors, coulisses et accessoires divers de la scène.

C'est précisément à l'époque où la troupe de Velthen luttait pour les progrès de l'art dramatique, c'est-à-dire dans les dernières années du dix-septième siècle, que l'opéra allemand atteignait une si grande célébrité. Cette renommée s'est maintenue jusqu'au dix-huitième siècle. C'est à Hambourg que la culture de l'opéra fut poussée au plus haut degré. Nous avons dit que ce fut en 1678 qu'eut lieu dans cette ville l'ouverture de la salle spécialement destinée à ce genre. Elle eut lieu par la représentation d'un opéra intitulé : *la Création, la chute et le relèvement de l'homme,* dont les paroles étaient de Richter, poëte impérial couronné, et la musique, du maître de chapelle Theil.

Une chose remarquable, c'est que l'influence du moyen âge se soit fait sentir là encore, dans cette œuvre d'un genre si mondain, et que cet opéra ait été conçu à la manière des anciens maîtres. On y retrouve même les dispositions scéniques particulières à cette époque ; les trois étages des drames religieux y sont encore élevés, avec cette différence que le ciel peut se baisser et s'élever à volonté. Dans le prologue, la scène représente le chaos et sa lutte avec les quatre éléments, qui

finissent par le chasser. Un ange, qui plane dans les airs, précipite Lucifer et ses démons dans l'abîme. Dieu le Père descend des cieux au milieu des anges, et crée Adam. — Seulement, le poëte ne nous dit pas comment l'artiste devait s'y prendre pour représenter cette création. A ce moment, Adam paraît et chante :

« Ciel, terre, animaux et mer, — vous tous qui formez la grande armée de Dieu, — qu'ai-je devant les yeux ? — Suis-je bien vivant ? — Suis-je éveillé ? »

JÉHOVAH.

Tu vis, image terrestre créée d'après ma volonté... — Toi, modèle de toutes les vertus ! — Vieillard si jeune encore. —

Nous voyons déjà, par le début de l'action, que cet opéra nous rappelle les plus anciens mystères. Lucifer, qui appelle ses diables, lesquels s'appellent entre eux courtoisement « monsieur », envoie sur la terre le diable des mystères Sodin, pour séduire Ève. — Ève chante dans un duo avec Adam, qui craint la vengeance céleste :

« Mange, mon petit cœur, cela ne te fera pas
« de mal; mange, cela fortifiera ta courte vue. —

« Crois-moi, cela nous va donner — la vie cé-
« leste. »

ADAM (*après avoir goûté*).

Le goût est bon. Mon Dieu! qui a fait que mon enfant se soit rapprochée — de cet arbre divin?

ÈVE.

Le serpent.

ADAM.

Mon Dieu! mon Dieu! Combien j'ai peur! —

Ainsi est prouvé que l'homme a eu peur, et, de cette façon moderne, on continua de donner ces vieux drames de l'Église. On donna ensuite des pièces lyriques de même sorte, sur Salomon, la mère des Macchabées, Nabuchodonosor, etc. Seulement, par malheur, on ne possédait pas de poëtes qui eussent assez de génie pour écrire des opéras d'une vraie valeur populaire. Il nous en reste bien quelques-uns qui ont eu un très-grand succès. Telles sont, par exemple, les compositions de Kaiser, *Iphigénie, Clytemnestre et Salomon,* qui firent les délices des vrais connaisseurs. Kaiser a écrit plus de cent opéras, et il recevait pour chaque opéra le prix fixe de cette époque : cinquante thalers. De telle façon que,

pendant que l'on dépensait des sommes folles pour la mise en scène, les poëtes et les compositeurs n'étaient pas payés.

Le peuple ne voulant point renoncer aux horreurs et aux facéties de ces drames, force fut aux vulgaires faiseurs d'opéras, — qui suppléèrent à cette époque les poëtes absents, — de donner des œuvres à peu près complétement absurdes. L'opéra suivit donc entièrement cette voie imposée par le public; il y eut des opéras sacrés, des opéras historiques, mythologiques, héroïques, pastoraux, comiques. Parmi ces derniers s'en trouvait un intitulé : *le Temps où se fait la bière et où se tuent les porcs.* Il renfermait un chœur de femmes préparant des saucissons, dont les paroles étaient si obscènes que la municipalité de Hambourg dut intervenir et fit déchirer les affiches, afin qu'on en restât à la première représentation.

Un opéra très-aimé, c'était le *Christ mourant.* Mais, comme on va le voir, on avait fait peu de progrès dans la dignité de la mise en scène, depuis les mystères, le *Crucifiement* était représenté comme jadis, et lorsque Judas se pendait, Satan chantait encore l'écho de ses der-

nières paroles; au moment même où le ventre du traître se déchirait, le diable recueillait ses entrailles, les enfermait dans un panier, et chantait de nouveau un air de circonstance.

Çà et là, l'on remarquait déjà les compositions très-élevées de Hasse, et surtout de Haëndel, l'auteur d'*Almire*, d'une *Armide* et du *Pastor fidus*. *Almire*, son premier opéra, fut représenté trente fois de suite. Mais, de même que les *Haupt und Staats Actions* avaient dépassé tous les moyens scéniques, l'opéra, lui aussi, devait tomber dans les mêmes excès. Des anges, des diables, des dragons, des serpents, le ciel et l'enfer avec des feux d'artifice, des batailles rugissantes, du tonnerre, des canons, des changements à vue et des illuminations continuelles, tout cet assemblage criard et faux constituait, pour le spectateur, une attraction dont il se lassait à la longue, et qu'il fallait augmenter chaque jour par de nouvelles recherches. Comme la masse des acteurs et des figurants splendidement accoutrés ne suffisait plus à satisfaire une insatiable curiosité de mise en scène, on en vint à employer des animaux; des chevaux, des ânes, voire des chameaux plus ou moins réels, se pro-

duisirent au feu de la rampe. On utilisait les hurlements, les grognements, les cris variés des bêtes féroces, pour les adapter aux mélodies. Dans l'opéra de *Nabuchodonosor*, de Hunolds, le héros paraissait en bête fauve, les mains armées de griffes, et entouré d'une escorte de bêtes non moins sauvages. Et comme, finalement, le public se blasait sur ces exhibitions, l'opéra se jeta dans les bras de la farce et demanda l'aide de l'indispensable Hans Wurst.

Dès 1686, on avait commencé à introduire le *parlé* dans les drames lyriques, pour remplacer le récitatif, ce qui rendait plus facile le passage des acteurs comiques à l'opéra. Hans Wurst jouait même dans les opéras sérieux comme dans les *Haupt Actions*. Toutes les représentations devaient, en effet, se terminer par une farce de ce personnage. Mais, comme nous l'avons déjà dit, l'opéra s'augmenta d'un attrait plus vif que tous les autres, par l'apparition des femmes. A Londres, en 1629, une troupe française fit paraître des femmes sur la scène; mais elles furent obligées de fuir devant les pommes cuites et les œufs que le public leur jeta. Une troupe espagnole et française amena, six ans après, d'autres actrices

qui, cette fois, furent tolérées. Mais la première Anglaise qui ait paru sur la scène, à cette époque, ne s'y montra qu'en 1656. Elle s'appelait miss Coleman. Même en France, à l'Opéra royal, Lulli dut surmonter de grandes difficultés pour présenter des femmes au public.

Le théâtre tirait bien quelque avantage de cette innovation; car la vue de femmes et de jeunes filles belles et galamment parées, leur apparition dans des scènes pathétiques ou sentimentales, étaient, certes, un grand attrait. Mais, malheureusement, on abusa bien vite, au début, de ce nouvel attrait.

Les chanteuses, d'après les modes italienne et française, s'habillaient d'une si légère façon, elles mettaient si peu de retenue dans leurs gestes, que les juges puritains firent éclater une indignation quelque peu justifiée. Ces déportements expliquent en quelque sorte que le clergé ait qualifié d'immorales les représentations du théâtre d'alors.

Comme le personnel des chœurs et des ballets se composait en grande partie de vauriens du côté des hommes, il est à présumer que le personnel féminin n'était pas non plus très-recom-

mandable. Pourtant, on cite dès cette époque des chanteuses d'une réputation estimable, entre autres la belle Conradine, qui fut appelée à Berlin en 1708, pour y être chanteuse de la Cour, et qui épousa, en 1711, le comte Grusewski.

L'influence de cette première période de l'opéra allemand ne se fit donc pas sentir d'une façon très-bienfaisante sur l'art de la mise en scène ; la diction dramatique était reléguée au dernier plan. On n'employait que ce qui pouvait avoir un effet violent sur le public, c'est-à-dire des cris, des élans déclamatoires, des roulades exagérées ; on n'exigeait même pas que tous les acteurs parlassent de la même façon dans une pièce. Quand il ne s'agissait que de l'opéra-comique, on pouvait encore s'expliquer que le dialogue fût dit en haut ou en bas allemand, puisque, dans ces comédies ou farces lyriques, les types étaient empruntés à différentes régions de l'Allemagne; mais on s'explique moins la confusion de langage qui régnait dans certains opéras sérieux, où les acteurs s'exprimaient soit en allemand, soit en italien, soit en français. Cela dépendait de quel opéra les morceaux étaient tirés ou de la langue à laquelle les chanteurs étaient habitués; tel le

fameux castrat Campioli, qui ne savait et ne pouvait chanter que l'italien.

Et encore l'action du libretto s'arrêtait-elle, quand on chantait des ariettes ou des duos, — les trios étaient à peu près inconnus à cette époque, — pour que les chanteurs pussent exécuter leurs airs. Ainsi donc, la vie dramatique n'existait pour ainsi dire pas dans ces opéras; car la seule différence entre le jeu de ces opéras et les concerts consistait souvent en ce que les chanteurs faisaient quelques gestes.

On avait donc sacrifié sur l'autel de l'opéra le fatras des fantaisies les plus bariolées, et cette flamme d'enthousiasme exagéré finit par consumer l'idole; et c'est à peine s'il resta de ses cendres assez de quoi édifier un théâtre nouveau.

L'opéra allemand commença à disparaître dans les premières années du dix-huitième siècle. Il avait vécu cinquante ans. A sa place vint s'établir l'opéra italien. L'enthousiasme qu'il avait inspiré se reporta sur ce dernier. Les troupes qui jouaient l'opéra en allemand se dispersèrent, et quelques-uns de leurs acteurs passèrent dans les troupes italiennes. La dernière

trace de l'ancien opéra national se perd à Dantzig, avec la représentation d'*Atalante*, en 1641.

La décadence de l'art dramatique né du moyen âge suivit de près celle de l'opéra. Mais tandis que ce dernier succombait presque subitement, la comédie mourait lentement, comme d'un mal de langueur, et après avoir rempli toutes les étapes d'une chute misérable.

Velthen, qui, comme nous l'avons vu, avait fait tant d'efforts pour relever le niveau dramatique, tomba malade peu de temps après son arrivée à Hambourg, et il suivit si bien les phases de la décadence théâtrale, qu'il fut la première victime des rigueurs du clergé, à l'endroit des choses de la scène. Ce grand artiste, qui avait vu les rois protéger son œuvre, et les princes encourager ses efforts, se vit refuser, à son lit de mort, les consolations de la religion.

Velthen mourut bientôt après, et, quoiqu'on ne sache pas exactement l'époque de sa mort, il est à présumer qu'elle eut lieu dans les dernières années du dix-septième siècle, car sa traduction des œuvres de Molière fut publiée par sa troupe en 1694.

Velthen est le héros tragique des préliminaires

de l'art dramatique allemand. Il voulut pousser les forces débiles du drame du moyen âge jusqu'au paroxysme de la fièvre, et lui redonner une nouvelle vie ; mais ce fut en vain, car il ne fit que précipiter sa décomposition, en appelant à son aide les éléments barbares qu'il ne put chasser après s'en être servi. On peut dire qu'il fut enseveli sous les ruines de ce monument, qu'il avait tenté de réédifier.

CHAPITRE VII

Les troupes des veuves Velthen et Ellenson. — Le théâtre à Vienne. — Le comique Stranitzky. — Les troupes ambulantes. — Une affiche de ce temps. — Coutumes théâtrales de cette époque. — Costumes. — Déconsidération des artistes. — L'excommunication. — Fin de l'histoire du théâtre au moyen âge.

Après la mort de Velthen, la direction de l'*Illustre Troupe* passa aux mains de sa veuve, Anne-Catherine, qui en était déjà le premier sujet. Bien que douée d'intentions aussi bonnes que celles de son mari, elle était loin d'avoir les mêmes capacités ; elle ne réussit pas à ce que l'ancienne troupe tout entière restât coordonnée. Bon nombre d'artistes s'en séparèrent, pour ne pas rester sous la domination d'une femme. Elle n'en obtint pas moins un privilége pour la Pologne et la cour de Saxe, et dut au nom de son mari que sa compagnie dramatique gardât un certain lustre.

Le succès de la *Comedia dell' arte,* qui était

alors dans tout son épanouissement, engagea la veuve de Velthen à introduire dans son théâtre quelques-unes des habitudes du théâtre italien. C'est elle qui donna définitivement au Hans Wurst le nom d'Arlequin. On y ajouta successivement d'autres personnages de la comédie italienne; Pantalon et Colombine furent appelés à égayer les intermèdes de la scène allemande. Mais, malgré ces annexions étrangères, les personnages ne gardèrent pas l'habit de leur emploi, et prirent bien vite le caractère des bouffons allemands, dont Hans Wurst restait le modèle.

Malgré ces innovations introduites dans son répertoire, la veuve de Velthen n'en conserva pas moins pieusement les traditions classiques des drames et des *Haupt Actions*, que lui avait léguées son mari. Elle conduisit pendant cinq ans sa troupe à travers toute l'Allemagne. Elle parut à Vienne en 1697, et une fois encore au commencement du dix-huitième siècle. Les reproches qu'on lui fait sont ceux qu'on fait à toutes les femmes. Elle était entêtée, écoutait les conseils de trop de gens, et ne savait pas bien ménager l'argent qu'elle gagnait. Ainsi, en 1704, elle avait déjà amassé une assez jolie fortune ; le ma-

gistrat de Nuremberg, par intérêt pour la mémoire de son mari, lui proposa de prendre sa fortune en dépôt, pendant qu'elle était appelée au quartier général de l'armée impériale, qui faisait le siége de Landau. Mais elle fit à cet officieux une réponse évasive, et se laissa voler, peu de temps après, par un partisan français. Elle dépensa en prodigalités inouïes d'autres sommes, qu'elle eut, certes, pu employer à des choses sérieuses. Elle eut, d'ailleurs, à lutter non-seulement avec le clergé, mais encore avec des troupes rivales; elle finit par dissoudre sa troupe à Vienne, en 1711. On dit qu'elle mourut dans cette ville, pendant la peste, dans un âge avancé, et avec une fortune très-rondelette.

Les deux seules troupes de quelque valeur qui aient succédé à celles de Velthen ont été dirigées par deux femmes. L'une est la veuve même de Velthen, comme nous venons de le voir. L'autre était la veuve d'Andréas Ellenson, qui acquit dans le rôle de Pantalon une telle célébrité, que l'électeur de Cologne lui fit l'honneur inouï, — à cette époque, — de lui faire élever un tombeau de marbre noir orné d'une épitaphe des plus élogieuses.

Madame Ellenson, fille d'un fabricant de brosserie de Hambourg, était admirablement belle. Par amour pour son mari, elle se convertit à la religion catholique. Comme actrice, elle ne fit que quelques tentatives sans succès ; mais elle se fit remarquer comme directrice très-habile, très-fine, très-énergique. Ces qualités, qui suppléaient en partie chez elle la connaissance approfondie des choses de l'art dramatique, lui suffisaient pour tenir en échec sa redoutable rivale, madame Velthen. — Elle se maria, la seconde fois, avec l'Arlequin de sa troupe, nommé Haak. Elle obtint pour lui le privilége des théâtres du royaume de Pologne et de la cour de Saxe, au détriment de madame Velthen. Les deux femmes se rencontrèrent à Francfort sur le Mein, avec leur troupe, en 1711, lors du couronnement de Charles VI. La veuve de Velthen eut le dessous dans cette lutte. Son adversaire, en effet, eut sur elle cet avantage, qu'un bourgeois de la ville fit bâtir exprès pour elle un théâtre superbe, et la moitié de la troupe de Velthen passa dans le camp ennemi. Madame Haak réalisa, — dit-on, — pendant la durée de ce couronnement, vingt-deux mille florins, somme énorme pour l'époque. Sa troupe renfermait les

meilleurs artistes. L'un d'eux a même laissé un nom asez célèbre : c'est Kohlhardt, qui joua le *Régulus* de Pradon.

Dans cette troupe, comme dans les autres, l'Arlequin était le pivot de la représentation. On a conservé, à ce propos, une affiche annonçant la représentation d'un *Néron* avec Arlequin dans le rôle d'un fou de cour intéressé. Cette mention figure en vedette, aussitôt après l'annonce de la tragédie.

On peut remarquer aussi que les pièces de Molière étaient annoncées avec une certaine solennité. On disait que [à la demande générale], les comédiens polonais, etc., etc., auront l'honneur de représenter pour messieurs les amateurs une simple et remarquable comédie empruntée à l'illustre Molière, et qui porte le titre de : *Imposteur ou Tartuffe.* — Le titre est en français sur l'affiche.

On donna, vers le même temps, une autre pièce de Molière : *les Précieuses ridicules*, sous le titre assez bizarre des *Ridicules précieux (die Kotsbare Lacherlichkeit* ou *les Filles rusées, mais bien punies.)*

A Berlin, sous le règne de Frédéric III, élec-

teur de Brandebourg et premier roi de Prusse, les comédiens reçurent beaucoup d'encouragements. On les appelait alors *Freudenspieler* (littéralement : joueurs de joie, amuseurs). Là aussi, la tragédie commença à s'appeler *Trauerspiel* (jeu triste), et la comédie fut nommée *Freudenspiel,* titre qu'elle a échangé depuis contre celui de *Lustpiel.* La Cour, qui avait les théâtres italiens et français, fréquentait aussi la comédie allemande; quelquefois le Roi se montrait mécontent de la hardiesse des artistes. En 1692, dans une représentation de *l'Enfant prodigue,* Hans Wurst se battit si furieusement avec les saints et les diables, que la Cour, offensée, quitta le théâtre avant la fin de la pièce.

A cette même époque, il n'y eut guère de ville de quelque importance, qui ne voulût avoir sa troupe dramatique. Une de ces troupes donna dans l'Allemagne du Nord une représentation du *Docteur Faust,* dont le succès fut si grand qu'il alarma le clergé au point d'attirer de sa part les plus furieuses attaques, et de le pousser à demander l'interdiction générale de toute pièce de théâtre.

Mais la vie théâtrale ne fut nulle part aussi flo-

rissante en Allemagne, ni ne donna lieu à un plus grand concours de protections, que dans la ville impériale de Vienne, où, grâce aux instincts gais et sensuels du peuple, à la légèreté et à la fougue passionnée de l'aristocratie et à une morale très-relâchée, les comédiens étaient sûrs de ne pas rencontrer une critique bien farouche, et de pouvoir donner carrière à leur verve comique sans blesser l'opinion.

La Cour entourait l'opéra d'un luxe fastueux. Les troupes italiennes et françaises obtenaient un accueil très-favorable. La *Comedia dell' arte,* les marionnettes et les mimes italiens attiraient les applaudissements de toute la noblesse et du public élégant. Le peuple même prit une part enthousiaste à leurs représentations ; les hautes classes dédaignaient la comédie allemande, qui ne trouvait guère de succès que devant un public populaire. Les troupes ambulantes venaient établir leurs théâtres sur trois places de la ville centrale : la *Freiung*, le *Judenplatz* ou le *Neuenmarkt*. On payait, aux places ordinaires, un gros (treize centimes). Des siéges réservés aux gentilshommes et aux dames du monde étaient taxés deux et quatre gros. On donnait là des *Haupt Actions* et des

farces, tantôt avec des acteurs vivants, tantôt avec des marionnettes, mais sans qu'il fût toujours facile de distinguer celles qui étaient en bois.

Pour donner une idée de la composition de ces troupes, il n'est pas sans intérêt de faire observer qu'elles payaient à des maisons de correction et de détention le droit qui se percevait alors au profit des établissements hospitaliers. Le directeur le plus célèbre des compagnies de cette époque se nommait Joseph Stranitzky ; il obtint un tel succès et une si grande confiance, que des bourgeois, amoureux de l'art national, s'associèrent avec lui, et qu'en 1708, ils fondèrent ensemble, dans la salle du Jeu de Paume de la Teinfaltstrasse, un théâtre qui fut la première institution, la première direction stable en Allemagne. L'entreprise était, certes, très-risquée, car les troupes italiennes, dirigées par Ristori et Calderoni, étaient en si grande faveur auprès des gens de la noblesse et de la Cour, que la municipalité décida de faire bâtir pour elles, près de la *Kärntner Thor* (porte de Carynthie), une salle de spectacle non loin de l'emplacement où s'élève aujourd'hui l'Opéra.

Joseph Stranitzky n'était pas sans éducation. Il avait fait ses études au lycée de Breslau, et, enthousiasmé par les représentations des Jésuites, il avait pris un tel goût pour le théâtre, qu'il s'était enrôlé dans la troupe de Velthen. Ses parents cherchèrent à l'arracher à cette vocation, l'attachèrent, comme secrétaire, à un comte qui partait pour l'Italie. Mais là, les jeux de masques et la *Comedia dell' arte* le séduisirent si fort, qu'elles ne firent qu'accroître sa première passion. Il revint alors en Allemagne et embrassa définitivement la carrière théâtrale. Il avait aussi beaucoup d'habileté littéraire, ce qui, à cette époque, était presque indispensable pour les directeurs de théâtre. On a de lui beaucoup de pièces historiques ou burlesques. Un de ses principaux mérites consistait à s'approprier les pièces italiennes et à leur donner une couleur toute locale. Il rendit un grand service à son théâtre en chassant de la scène allemande l'Arlequin, et en restituant au personnage de Hans Wurst son vrai caractère; grâce à lui, ce bouffon légendaire cessa d'être une abstraction pour s'incarner dans une personnalité vraiment pittoresque et vivante. Stranitzky en fit un paysan de Salzbourg, et le

coiffa du chapeau vert des habitants de ce pays, innovation qui remplit de joie le public viennois, très-porté, comme le public des capitales, à se gausser des provinciaux.

Il obtint un tel succès et prit si entièrement possession de la faveur populaire, que la troupe italienne dut se disperser, laissant aux mains de l'heureux directeur le théâtre de la Porte de Carynthie, qui, comme nous l'avons dit, avait été bâti pour elle.

Stranitzky maintint un ordre et un soin extraordinaires dans la direction de son théâtre. Il avait pour devise : « Le théâtre est sacré comme l'autel, et les répétitions comme la sacristie. »

Le zèle de sa troupe était si honorable, qu'il eût été désirable qu'il fût employé à de meilleures choses. Si l'on observe, en effet, au moyen de quelles œuvres Stranitzky a fait les délices du public viennois, on a presque honte de cette victoire de l'art dramatique allemand.

Stranitzky est le premier comique qui ait pu faire un aussi long bail avec son public. Il joua, en effet, pendant vingt ans dans la même ville; cela lui offrit une grande liberté d'action, et, comme il n'était pas égoïste, il voulut transmettre,



Page 160.

STRANITZKY

en bon prince, le personnage de Hans Wurst à un digne successeur, avant de descendre dans la tombe.

Il appela près de lui, en 1725, Gottfried Préhauser, qui, depuis plusieurs années, s'était fait une réputation dans ce rôle. Au début, ce nouveau venu joua avec Stranitzky les emplois secondaires, jusqu'au moment où il crut sa popularité assez avancée pour prendre une décision inouïe dans les annales du théâtre.

Un soir, après la représentation, dont les résultats semblèrent favorables à ses projets, Stranitzky parut devant le public en disant :

« Messieurs, voulez-vous excuser la prière
« d'un vieux bonhomme qui vous fit souvent
« passer des soirées bien gaies ? »

D'une seule voix, le public de répondre : « Oui ! oui ! »

Alors, Stranitzky disparaît dans la coulisse, et amène Préhauser.

« Je vous en prie, adoptez ce jeune homme
« pour mon successeur. Je n'en trouve pas un
« seul qui me paraisse plus digne de prendre ma
« place. »

Il se fit un long silence : d'un côté, la pensée

que le vieux Hans Wurst en était arrivé au terme de sa joyeuse carrière avait quelque chose de pénible et de triste pour le public qui l'idôlatrait. D'autre part, on ne voulait pas le blesser par un consentement trop prompt. Enfin, la confiance dans le talent de Préhauser n'était pas encore complétement établie; le moment était critique. Alors Préhauser eut une idée qui prouva son tact et sa présence d'esprit. Il tomba à genoux, étendit les bras vers le public, et s'écria de l'accent le plus pénétré et le plus pathétique :

« Messieurs, je vous en supplie, pour l'amour « de Dieu, riez donc de moi! »

Ces paroles déridèrent le public, qui aussitôt éclata en rires et en applaudissements, et Stranitzky, avec une grande solennité, prit la batte suspendue à son côté, et la remit aux mains de Préhauser.

Celui-ci avait gagné sa partie. Depuis cette génuflexion devant le public il put tout se permettre.

Stranitzky mourut en 1727. Il avait amassé une jolie fortune, et possédait deux maisons dans les beaux quartiers de Vienne. L'une d'elles prit

le nom de « maison de Hans Wurst ». C'est là que, par une cruelle ironie du sort, vint s'établir l'Association des gens de lettres, et que furent fulminées les philippiques les plus violentes contre les bouffons dramatiques.

Parmi les diverses troupes qui existèrent vers le même temps, on en remarque une qui, en 1734, avait conservé la manière et le répertoire de Velthen. On le sait par une affiche qui reproduit des détails analogues aux anciennes annonces théâtrales :

« Une superbe *Haupt Action,* bien digne d'être vue : *la Force assassinée sur les genoux de la Luxure, ou Samson et Dalila,* avec Arlequin, gai chasseur, chargé de faire les invitations pour une noce, plus un entremetteur intéressé.

« Sommaire : Les vertus et les vices sont les compagnons de la vie humaine, avec cette différence que les premières sont un phare qui nous conduit à notre salut, tandis que les autres, sur le grand océan, deviennent des sirènes qui, par leurs flatteries, avec leurs voix enchanteresses, ensorcèlent notre esprit, et nous conduisent irrésistiblement à notre perte. La vérité de cette dernière maxime est prouvée par les aventures de

cet Hercule d'Israël, le redoutable Samson. Les mérites presque surnaturels de ce héros lui donnèrent, dans son pays et aux alentours, un très-grand prestige, si bien que son nom seul, prononcé devant la foule, était capable d'inspirer le respect. Si ce Samson était resté dans les limites de la vertu, il aurait alors bâti le château de ses félicités sur le marbre et le diamant. Mais, parce qu'il est tombé dans la folie de la luxure, et ne crut pas, *sub una herba anguis latet,* il a creusé de ses propres mains le labyrinthe de la perdition.

« Cette histoire est connue de tout le monde; mais comme, d'après ses détails, elle est plus mondaine que religieuse, nous avons pris la liberté théâtrale d'ajouter à cette matière sérieuse des plaisanteries, de telle façon que vous trouviez votre satisfaction dans ce que vous allez voir se dérouler devant vos yeux.

Présentation. — Ordre des scènes.

« 1° La lutte de Samson avec le lion;

« 2° La découverte, dans le corps du lion, d'un essaim d'abeilles avec leur miel;

« 3° Comment Samson, au moyen de renards attachés ensemble, met le feu aux moissons des Philistins;

« 4° La défaite des Philistins par une mâchoire d'âne, de laquelle jaillit de l'eau;

« 5° Comment Samson enlève les portes de la citadelle de Gaza et les emporte;

« 6° Triple preuve de la force de Samson;

« 7° Écroulement du temple de Dagon, dont les ruines écrasent Samson et les Philistins.

« Les ballets et danses, tels qu'on les verra dans la représentation.

« Le spectacle sera terminé par une comédie extra-gaie. »

Parmi les troupes de Weimar, se distingua un homme appelé Eckenberg; il se fit remarquer par une force corporelle si extraordinaire, qu'il prenait un canon de mille kilogrammes à bout de bras, avec un tambour, et pouvait très à son aise vider un verre de vin. Il amassa une fortune de quarante-huit mille thalers; on fit bâtir exprès pour lui une salle de spectacle où il joua, dans une troupe à lui, les rôles de tyran. Le roi de Danemark fut si ravi de lui, qu'il l'anoblit. La contrepartie de cette brillante carrière est qu'un de ses

comédiens se fit moine, et mourut, — comme frère Bourdon, — en odeur de sainteté.

On peut dire qu'après la mort de Velthen, la seule aspiration de toutes les troupes qui s'établirent en Allemagne fut de gagner de l'argent. La concurrence qu'elles se firent amena un très-grand nombre de faillites et de débâcles théâtrales.

Un Arlequin d'une certaine célébrité a laissé, sur ce sujet, des mémoires où la façon dont les acteurs s'introduisaient dans une ville est racontée avec une certaine couleur.

A l'arrivée de la troupe, l'acteur qui remplissait les rôles comiques montait à cheval, et parcourait la ville en annonçant le spectacle du soir. Quand il était bien disposé, il montait sa bête à l'envers, en tenant la queue du cheval. Après trois roulements de tambour, il commençait l'annonce, en prenant une voix déguisée, tantôt nasillarde et tantôt déclamatoire. Il distribuait des programmes autour de lui, et quelquefois, dans les quartiers importants de la ville, il déroulait un grand tableau peint sur toile qui représentait la scène principale de la grande pièce annoncée.

Cette organisation si triviale, cette vie nomade des acteurs mêlés aux saltimbanques et aux arracheurs de dents représenta seule l'existence dramatique en Allemagne pendant le premier tiers du dix-huitième siècle. Le théâtre se livrait lui-même pieds et poings liés au mépris des gens délicats et au gros rire de la foule.

De la flamme enthousiaste et des nobles aspirations des troupes d'étudiants, des efforts de ces jeunes gens qui, bien que souvent engagés dans une fausse route, étaient pleins d'élans généreux et d'instincts artistiques, il ne restait plus rien. Le théâtre était tombé au niveau des métiers les plus bas, des industries les moins honorables. Par suite de leur exclusion de la société bourgeoise, les acteurs étaient heureusement restés fidèles à l'esprit de corps qui les avait groupés dès le moyen âge en associations; ils avaient ainsi gardé la plupart des traditions et des usages de leur passé.

Ainsi, les emplois scéniques étaient déterminés d'une façon régulière. On retrouvait dans chaque troupe un acteur chargé en titre du rôle de tyran, de courtisan, d'arlequin, et chacun d'eux était très-jaloux de ses priviléges à ce sujet.

Iffland nous donne, des coutumes théâtrales de cette époque, un aperçu qui peut être en quelque sorte considéré comme une tradition vivante, puisqu'il avait pu recueillir de vive voix ces détails. Le héros le plus tragique, le premier rôle de drame, recevait toujours le salut du second rôle, et se contentait de lui répondre, sans jamais prendre l'initiative de ce salut. Ceux qui jouaient les confidents devaient se découvrir de loin, lorsqu'ils apercevaient les acteurs chargés des premiers emplois, rois ou tyrans.

Dans les endroits publics, les premiers rôles se tenaient dans un fier isolement, et leurs camarades d'ordre secondaire ne s'approchaient que sur un signe du supérieur. L'ancienneté des acteurs était toujours un grand motif de respect, et ce respect, qui allait jusqu'à la tolérance pour les moindres caprices, était parfois une gêne pour les directeurs. Il avait, toutefois, le mérite de maintenir une discipline sévère dans les troupes. Un novice ne pouvait obtenir le droit de se couvrir en présence des vétérans qu'après des années de service. Un mot impertinent ou seulement léger à l'endroit des anciens, était considéré de la part des acteurs comme un trait de folie.

Un blâme porté par un artiste sur une pièce, — quelle qu'elle soit, — était jugé très-sévèrement, et pouvait entraîner l'exclusion du coupable. Rarement les premiers rôles paraissaient sans épée dans la vie commune. Les directeurs portaient parfois aussi les glands de la poignée dépassant leur gilet, et ces ornements s'augmentaient, selon leur degré de fortune, de broderies d'or ou de magnifiques pierreries; le directeur seul portait un gilet écarlate brodé d'or. Ce gilet s'appelait même le gilet de permission, *Permissionsweste,* parce qu'il aidait à reconnaître celui qui était en possession du privilége. Les jeunes aspiraient à porter le chapeau orné de glands, et leur bonheur était complet quand ils pouvaient obtenir d'endosser des habits de satin. La couleur qu'ils choisissaient de préférence était le rose ou le cramoisi.

Cette discipline n'était pas dictée par des lois, mais par des traditions si anciennes, qu'ils les conservaient avec une fidélité tenace. Et ces règles, adoptées par les comédiens pour entrer sur la scène, de se réunir en un cercle dont aucun membre ne devait se séparer, les témoignages de respect qu'ils s'adressaient les uns

aux autres, l'usage qui confinait, en dehors du cercle des acteurs en scène, les artistes d'un emploi inférieur, toutes ces règles, en un mot, donnèrent à l'organisation scénique une certaine harmonie.

Hans Wurst commençait toujours son entrée par un salut très-grotesque, s'arrêtait en face du public dans une posture de danseur, et débutait par ces mots, ou quelque chose d'analogue :

« Très-honorés messieurs et très-gracieuses
« dames, j'ai faim, car le tambour de mon esto-
« mac bat le réveil, et Colombine, ma lanterne
« d'occasion, ne se montre pas encore; sans
« doute, elle se sera heurtée dans l'escalier
« sombre contre le grand heiduque, et se sera
« fait une bosse qui ne sera pas guérie avant
« quelques mois. »

Et ces lourdes facéties étaient applaudies à outrance, plus encore par les loges que par les galeries, tant était grand le mépris du public, même lettré, même élégant, pour les œuvres du théâtre national, qui étaient abandonnées par la bonne société, pour les représentations des troupes françaises ou italiennes. On ne deman-

dait rien de plus aux écrivains de la scène allemande que de grosses farces où l'on pouvait rire à gorge déployée, ou le plus ridicule pathos.

Les troupes ambulantes commettaient à cette époque une faute des plus graves en adoptant l'habitude de prendre les décors de l'opéra. Cette innovation, qui leur occasionnait de grands frais, ne leur rapportait aucun succès de plus. En effet, cette mise en scène ne pouvait être que fort étriquée, et ne pouvait guère aller au delà de la série banale : la forêt, le salon, la chambre dans la chaumière. L'ancien agencement était bien préférable à ce semblant de luxe décoratif, lorsque la scène était seulement fermée de tapis, comme au temps des troupes d'étudiants. Le spectateur pouvait laisser à son imagination le soin de lui représenter le lieu de la scène. Mais la diversité de tableaux que devait figurer un seul site, — la forêt par exemple, — servant à la fois de jardin, de prairie, de place publique, de plage au bord de la mer, etc., cette diversité, disons-nous, égarait l'esprit du public, qui était dès lors forcé d'oublier le décor placé devant ses yeux, pour en imaginer un de toutes pièces.

La seule scène allemande qui fût établie d'une façon stable, celle de la Porte de Carynthie, à Vienne, était aussi seule capable d'adopter la nouvelle installation scénique avec quelque goût et quelque variété. Là, les acteurs avaient des costumes appropriés à leurs rôles, des habits orientaux, grecs, romains, pour jouer les pièces asiatiques ou les drames antiques; les drames du moyen âge, toutefois, se jouaient dans un costume fantaisiste auquel ne devait jamais manquer, — pour les hommes, — un petit jupon goudronné, étincelant de paillettes, ni la perruque poudrée, ni le casque ombragé d'une forêt de plumes ondoyantes; seuls, les prêtres et les sorciers pouvaient porter la barbe et la chevelure dans la forme caractéristique. Les dames portaient, dans toutes les pièces, leurs hautes coiffures surmontées de diadèmes, de pierreries et de fleurs, variant suivant la circonstance; leurs gigantesques paniers à l'aide de garnitures qui étaient destinées à rappeler tantôt le style grec, tantôt le style romain, tantôt le moyen âge.

Mais c'était bien pis dans les troupes ambulantes. Là, les habits de ville que portait chaque artiste étaient, lorsqu'il paraissait sur la scène,

alourdis de mille ornements parasites, galons, franges, papier découpé et doré, etc. Les femmes, notamment, étaient si bizarrement attiffées, que la margrave de Beyruth avait coutume de dire, en voyant une femme habillée d'une façon lourde et ridicule : « Elle a parfaitement l'air d'une comédienne allemande! »

Ce manque de goût et de mesure caractérise l'indigence dramatique de cette triste période.

Jetons, maintenant, un regard en arrière sur cette décadence de l'art théâtral du moyen âge.

Du côté des universités, où l'initiative dramatique avait été si brillante au début, il ne restait plus rien de coordonné, rien d'organisé. Parfois encore, les étudiants donnaient des représentations; mais elles n'avaient plus le même caractère; elles étaient, — pour la plupart, — consacrées à des œuvres de bienfaisance ou organisées pour des circonstances de famille. C'est ainsi que fut jouée à Berlin, en 1762, une traduction de *Zaïre* de Voltaire, et dix ans plus tard, à Hanovre, le *Clavijo* de Goëthe. Cette comédie de l'école avait perdu toute originalité.

Le théâtre des Jésuites se maintint, jusqu'en 1773, avec le plus vif éclat, et il faut lui rendre

cette justice — qu'il produisit quelques talents dramatiques.

Les jeux de paysans se prolongeaient toujours, — ils existent encore aujourd'hui, — mais sans unité de tendances, sans mot d'ordre dramatique, très-éparpillés d'ailleurs, et très-rarement représentés.

L'art dramatique ne s'appuyait donc plus sur personne; les anciennes sources de gloire, l'Université, l'Église, se tarissaient tout à tour. Seul, le goût populaire, très-capricieux et très-grossier, soutenait les débris du temple croulant.

Il faut ajouter à cette malheureuse situation les haines et les attaques dont l'institution théâtrale était accablée. Les prêtres la poursuivaient de leurs anathèmes, auxquels l'opinion publique, — bien souvent, — faisait chorus. Les acteurs étaient excommuniés sans merci, et les femmes qui osaient paraître sur la scène étaient réputées avilies. Des satires, des libelles sanglants, partaient de la communion protestante, et venaient maudire cette œuvre dramatique dont Luther avait vanté les bienfaits. Les derniers sacrements étaient refusés, pendant une grande maladie, à la veuve de Velthen, et on écrivait à ce propos :

« Comme la Velthen est tombée en fièvre
« chaude, elle a voulu, par peur de sa mauvaise
« vie et de sa profession criminelle, se réconci-
« lier avec Dieu, et a demandé l'Eucharistie.
« Mais aucun prêtre n'a voulu donner une chose
« aussi sainte à cette chienne (*sic*) avant qu'elle
« eût promis de quitter ce coupable métier.
« Elle y avait consenti; mais comme elle n'a pas
« tenu parole, les effets du sacrement lui doivent
« être retirés. »

Ces attaques furent cause que la veuve de Velthen fit écrire pour sa défense un mémoire intitulé :

Question curieuse et bien méditée sur ce sujet : La Comédie peut-elle être tolérée et fréquentée par les chrétiens, sans que leur conscience puisse en être offensée?

Cet écrit fut réédité à trois reprises par différentes troupes pour se défendre contre les attaques du clergé.

Quand on se représente la plupart de ces troupes dans leur cortége misérable; les boniments charlatanesques auxquels elles s'abaissaient pour battre monnaie; les facéties d'affamés, leurs rixes, leurs querelles, leurs cris à tout bri-

ser; l'effronterie de la plupart des comédiennes, qu'on regardait souvent, — à juste titre, — comme des courtisanes; les ménages désordonnés et encombrés d'enfants; tant de tours de passe-passe pour un si misérable gain, burlesque salmigondis de tout ce qui restait de trivial et d'extravagant du moyen âge, et qui n'avait plus même l'apparence d'une tentative artistique, toutes ces raisons expliquent amplement pourquoi la société se tenait à l'écart des comédiens. Elle les considérait, comme les jaculateurs romains, indignes de participer à la vie commune; chacun évitait leur commerce et avait honte d'avoir un parent au théâtre.

A Nuremberg, le berceau du drame populaire, le magistrat avait donné l'ordre qu'aucun comédien ne pût être reçu dans les maisons bourgeoises. Ils devaient prendre gîte et nourriture dans les hôtelleries. On voulait préserver les familles du contact de ces gens mal famés. Naturellement, cette exclusion ne faisait qu'accroître les tendances du monde théâtral à se dépraver.

Quelle passion de leur art il fallut aux artistes vraiment dignes de ce nom, — tels que Kohlhardt, par exemple, — pour supporter un tel martyre.

Combien de regrets ne doit-on pas avoir à la vue de cette précoce décrépitude de l'art, après l'enfance naïve, pieuse, candidement bourgeoise, qui avait vécu avec Hans Sachs, et cette période de jeunesse ardente, enthousiaste, noble, sincère, — jusque dans ses exagérations mêmes, — qui dut son éclosion aux efforts de Velthen! Il ne restait plus aucun résultat de tant d'essais, de tant de travaux, de tant d'aspirations généreuses!

L'art dramatique avait essayé ses forces dans tous les genres, et n'était arrivé à rien. Il avait tout commencé sans rien achever. Il n'avait jamais pu, au cours de sa laborieuse carrière, trouver le poëte qui crée les formes et les fixe. Il s'était donc livré aux seules ressources de sa fantaisie vagabonde, qui l'avait conduit au grotesque et au pathos. L'improvisation, qui l'avait un moment soutenu, hâta sa décadence.

En somme, c'était un fruit mal venu qui pourrissait au lieu de mûrir.

Une illusion noble doit faire en partie excuser la décadence de cette ère primitive de l'art dramatique allemand. Justice doit être rendue aux précurseurs de cette littérature si déshéritée à ses

derniers moments. L'art dramatique, en effet, est tombé par sa fidélité aux traditions populaires, par sa ténacité à faire du thème allemand un véritable théâtre national. Il s'est inspiré souvent, — il est vrai, — des œuvres étrangères, françaises, espagnoles, italiennes, mais avec cette préoccupation toujours éveillée de choisir des sujets qui puissent pénétrer dans la veine populaire. — Molière lui-même doit la plus grande partie de son influence sur les origines de la scène allemande à ce fait, que ses premières pièces avaient quelque parenté avec les farces de carnaval si chères aux Allemands. Si le théâtre allemand avait eu un Shakespeare, le génie du poëte eut fait jaillir de tant d'éléments épars des œuvres grandioses. Mais le sol seul était riche; nulle inspiration n'était venue le fertiliser.

Cent cinquante ans plus tôt, le théâtre français avait été beaucoup plus poétique et beaucoup plus habile. Au moment où la France vit que les drames et les soties du moyen âge ne s'harmonisaient plus avec le goût public, et qu'il n'y avait pas là un génie qui pût le relever, en coordonnant les matériaux, il se jeta résolûment dans les bras de la renaissance italienne, et, avec

une souplesse inouïe, il se fit un théâtre national en moins d'un demi-siècle. L'Allemagne eût pu prendre le même chemin; mais elle le dédaigna. Elle aurait pu, en effet, au milieu du dix-septième siècle, demander un appui à la littérature dramatique française, comme elle a été forcée de le faire soixante ou soixante-dix ans plus tard, et jamais elle ne serait tombée si bas. L'Angleterre, elle, rendait hommage à la France comme à la souveraine du goût, et abandonnait son Shakespeare comme barbare; et c'est seulement son grand acteur Garrick qui le ressuscita sur la scène.

Dans tous les États de l'Allemagne qui donnaient le ton à la société, l'éducation était toute française.

La poésie avait fait depuis longtemps son profit de cette tendance pour devenir tout étrangère, et ne servait plus guère qu'à l'opéra, où elle se prélassait, emmitouflée dans les habits de la cour de Versailles.

L'art dramatique seul, comme un véritable ours allemand, tenait à sa grossière pâture, attendant le messie poétique, — mais le messie ne venait pas. Il n'était rien de plus que le Hans

Wurst de la nation, une potion joyeuse qu'on prenait contre l'ennui.

Enfin, arrivé aux dernières limites du désespoir, voyant qu'il ne retrouvait son salut ni dans ses propres forces, ni dans le messie attendu, dans la misère et l'abaissement final, l'art dramatique allemand tendit les mains aux chaînes françaises, la France seule pouvant le tirer de la boue.

CHAPITRE VIII

(1727-1760).

Travail de rénovation théâtrale en Allemagne. — Gottsched.— La Neuber. — L'école de Leipzig. — Les réformes de la Neuber. — Influence de l'alexandrin sur le jeu des acteurs. — La Neuber plaide la cause de la moralisation du peuple par le théâtre. — Disparition du personnage de Hans Wurst.

C'est un pédant et une femme qui commencèrent ce travail de relèvement et de rénovation. et mirent de l'ordre dans l'édifice abandonné. Il est peu de personnalités littéraires qui aient attiré sur elles autant d'éloges et de blâmes, autant d'enthousiasme et de désagrément que Gottsched.

Il naquit à Kœnigsberg en 1700. Il devint professeur de philosophie et de poésie à Leipzig, et fut pendant longtemps tout à la fois le législateur et le tyran du goût, l'écrivain le plus craint et le plus estimé. Sa femme, qui était même fort instruite et douée de talents littéraires, l'aida dans ses projets et dans ses travaux. Ce ne serait

pas lui rendre justice que de dire qu'il ne fut qu'un singe des étrangers. Non. L'opposition qu'il fit plus tard à Klopstock, Lessing et Shakespeare, opposition qui fit croire qu'il était un admirateur exclusif et aveugle des anciens et de l'école française, ne venait pas de là ; seulement, il ne voulait pas que la littérature suivît un autre chemin que celui qu'il avait tracé. Il voulait limiter le progrès littéraire au point précis qu'il avait entrevu. Bref, c'était un doctrinaire, un magister de la littérature allemande. Comme le temps où il vivait ne connaissait pas d'exemples de littérature plus achevée que ceux qu'offraient les œuvres des auteurs français, il réglait, — de l'Allemagne, — son propre goût sur ces modèles. Mais ce n'était pas singerie de sa part, et on ne peut pas lui reprocher cette parodie de la France qui florissait alors dans les usages des cours allemandes. Il voulut être surtout élève des Français. Sa prétention était, — après avoir fait faire à la littérature allemande ses humanités au milieu de l'école française, — de l'émanciper ensuite, mais qu'elle n'en continuât pas moins de subir sa tutelle, à lui, Gottsched.

Ses facultés d'imitation et ses tendances dicta-

toriales trouvèrent leur application la plus heureuse au théâtre; c'est, en effet, pour ceux qui connaissent l'époque, un sujet d'étonnement, de voir un homme comme Gottsched, un savant, un professeur d'une grande Université, s'occuper d'une chose aussi bafouée, aussi mal famée que le théâtre en ce temps-là, et frayer avec des gens aussi peu estimés que l'étaient alors les comédiens.

Il faut dire, du reste, que, soutenu dans cette voie de régénération par son ambition littéraire et sa manie de régenter, il y fut puissamment aidé par une femme qu'un heureux hasard lui fit rencontrer.

Frederica Weissenborn était née en 1692. Elle était fille d'un avocat distingué de Zwickau. Elle avait reçu une éducation très-cultivée pour le temps. Le père de Frederica était veuf, d'un tempérament atrabilaire, et ne devait pas s'accorder facilement avec sa fille, qui, elle, était très-vive, et d'une fantaisie fort développée. On ignore comment la vocation du théâtre se déclara chez elle, et quelles luttes elle dut soutenir pour l'embrasser résolûment. Elle avait vingt-six ans, lorsque les difficultés qu'elle rencontrait dans

l'intérieur paternel amenèrent une scène violente. On raconte que son père, dans un moment de colère, voulut la frapper; mais, lorsqu'il mettait le verrou pour fermer la porte, sa fille décidée s'enfuyait par la fenêtre et quittait pour toujours le toit natal.

Un jeune homme de Zwickau, nommé Johann Neuber, qui l'aimait, s'enfuit avec elle, et tous deux s'attachèrent à une troupe de comédiens, qu'ils trouvèrent arrêtés à Wissenfelds. Neuber était, — et est resté toujours, — un artiste très-médiocre. Son emploi principal était les *utilités.* Mais, en revanche, il était doué de beaucoup d'intelligence et de loyauté. La jeune Weissenborn l'épousa et se gagna, par ce mariage, l'aide le plus actif et le plus dévoué pour sa carrière dramatique, et put ainsi à jamais fixer son nom dans l'histoire de l'art.

Le talent de la Neuber, — die Neuberin, — son éducation et l'énergie de son esprit la faisaient ressortir d'une brillante façon au milieu de son entourage. Elle s'attacha, ainsi que son mari, à la troupe de Haak, qui renfermait les meilleurs artistes de l'époque, y compris Kohlhardt, le plus célèbre du temps. Elle trouva l'occasion, dans

ses représentations aux cours de Dresde et de Hanovre, de voir des artistes français. Elle fut la première qui comprit les grâces de l'alexandrin, et sut le déclamer avec la noble et grave élégance qui convient si bien à la diction tragique. Alors, des traductions de vieilles tragédies, telles que *Rodrigue et Chimène,* de Corneille, *Régulus,* de Pradon, durent à son jeu d'être reprises au répertoire. Dans la comédie écrite ou improvisée, elle était pleine d'éclat et de brio. Elle aimait surtout à jouer des travestis, soit que ce genre convînt à son esprit viril, soit qu'elle tirât vanité de sa taille élégante et de sa magnifique prestance. Elle était blonde, avait des traits fort réguliers et une physionomie pleine d'énergie et de passion. Elle était très-aimée dans les rôles d'étudiant[1]. Sa réputation alla grandissant. Encouragée par la cour de Brunswick, qui s'intéressait beaucoup à une réforme dramatique dans le goût français, elle joua tour à tour *Brutus, Alexandre, le Cid.* Le succès qu'elle trouva dans ces créations inspira à cette femme

[1] Singulier changement de front dans les usages dramatiques. Cinquante ans auparavant, c'était les hommes qui portaient les vêtements et jouaient les rôles de femme.

enthousiaste et courageuse la pensée de faire de la réforme dramatique le but des efforts de sa vie.

Elle se mit donc, — avec son mari, — à la tête d'une troupe, pour mettre son plan à exécution. Alors, elle s'attacha les artistes les plus marquants, prit notamment Kohlhardt, dont le talent était aussi grand dans le tragique que dans le comique, puisqu'il se montrait également admirable dans *Brutus* et dans *le Malade imaginaire.* Avec cette troupe et un répertoire dans lequel les pièces à alexandrins étaient semées avec mesure, elle vint à Leipzig pendant la foire de Pâques, — 1727. — Là, elle trouva un public riche et intelligent, déjà très-familier avec les mœurs, les coutumes et la littérature de la France, et, ce qui était plus encore, elle y rencontra Gottsched, le seigneur du royaume poétique, qui poursuivait la réformation du style allemand, et qu'elle trouva entouré de sa puissante coterie littéraire.

Gottsched vit la Neuber très-disposée à marcher de concert avec lui dans cette campagne de régénération. Il mit tous ses moyens en jeu afin d'obtenir, pour elle et son mari, le privilége des

scènes de Pologne. Ce privilége était donc pour la troisième fois entre les mains d'une femme; mais, cette dernière fois, l'honneur du sexe fut sauvé par la Neuber.

Leipzig servit pendant dix ans de quartier général à la troupe de la Neuber. De là, elle rayonna dans différentes directions, et alla en outre à Dresde, Brunswick, Hanovre, Hambourg et Nuremberg; mais elle attachait à cette époque la plus grande importance à Leipzig, qui était, — par sa position, — en communication avec toute l'Allemagne, et dont le théâtre était anobli par les souvenirs qu'y avaient laissés les premières tentatives de Velthen. Gottsched et son école devaient donner à cette scène un éclat plus durable et plus grand encore. Aussi est-ce avec raison que Leipzig fut nommé le berceau du nouvel art dramatique, comme Nuremberg avait pu être appelé le berceau de l'art dramatique ancien.

Gottsched et la Neuber associèrent tout à fait leurs travaux; ce jeu de collaboration était aussi bien fait pour réussir, car leurs caractères et leurs idées se complétaient si bien l'un par l'autre, qu'ils formaient un tout harmonieux et parfait.

Aussi ne doivent-ils pas être séparés dans l'influence qu'ils eurent sur les progrès de l'art dramatique. Ce qu'ils entreprenaient n'était pas d'une mince importance. Gottsched, en effet, ne visait à rien moins qu'à réformer le théâtre de fond en comble. Cette forme vagabonde et capricieuse des *Staats Actions,* qui n'observait aucune règle de temps ni de lieu, fut fixée d'un seul coup par la règle des trois unités. Le pêle-mêle bariolé des décors, cette mosaïque de dialogue, de chant, de burlesque et de tragique, tout cela dut être ramené à des genres bien déterminés. L'amusante lutte introduite dans la verve des artistes par la comédie improvisée dut disparaître complétement, et l'artiste fut tenu de se conformer scrupuleusement au texte de l'auteur. Il était donc dit que l'art dramatique devait passer par des extrêmes que le public, à son tour, était obligé de subir. Le caractère de la Neuber était bien fait pour mener à bonne fin une aussi difficile entreprise. Ingénieuse, hardie, énergique jusqu'à la violence, active jusqu'à la fièvre, zèlée et tenace jusqu'à l'entêtement, ambitieuse, vaniteuse même, la Neuber était, en outre, loin de la basse avarice des directeurs ordinaires. Elle

était même prodigue, et méprisait tout profit qui devait mettre entrave à ses idées de rénovation. Ses qualités et ses défauts suffisent à expliquer la gloire de sa vie et les tristesses de sa fin. Elle avait une grande habileté à découvrir les talents, à se les attacher, à les former à ses vues. En 1728, elle y acquit un des meilleurs collaborateurs de son entreprise, un étudiant de vingt-cinq ans, nommé Gottfried Koch, qui, trop pauvre pour terminer ses études à Leipzig, avait pris la résolution désespérée de s'enrôler dans les troupes saxonnes, lorsque l'apparition de la Neuber sur la scène lui fit prendre goût pour la carrière théâtrale, et l'amena à s'engager dans la troupe de la célèbre artiste. Tant que dura la vogue pour la déclamation française, Koch eut la réputation d'un premier rôle tragique très-supérieur, et Lessing lui-même l'admira beaucoup dans sa jeunesse; mais il se gagna surtout la faveur du public par la représentation des caractères de Molière, Crispin, Mascarille, Sganarelle et tous ceux qui se jouaient sur la scène française avec le petit manteau, et qu'affectionnait, — comme on sait, — Molière lui-même. En 1736 et 1737, pendant que la troupe de la Neu-

bert était à Strasbourg, Koch assista aux représentations des comédiens français et s'inspira de leur manière.

Non-seulement, du reste, il était un des premiers artistes de la Neuber, mais encore il enrichissait le répertoire d'un certain nombre d'œuvres nouvelles. Il arrangea, pour la scène, des canevas de drames et de comédies improvisées, en écrivit le dialogue, et créa même de toutes pièces des œuvres d'une certaine importance. Il y ajoutait un véritable talent pour la peinture de décors, et la Neuber, dans une lettre à Gottsched, ne sait pas assez louer la souplesse de son intelligence et son habileté, qui en font réellement la cheville ouvrière de la troupe.

La Neuber commença très-sérieusement la réforme de son art à l'aide des éléments qu'elle avait déjà sous la main. Elle tenait surtout à l'assiduité et à la ponctualité aux répétitions et représentations. Elle introduisit dans sa troupe de l'ordre et une tenue honnête. Les actrices qui n'étaient pas mariées étaient attachées à sa maison et traitées comme ses filles. Les célibataires de sa troupe étaient en pension chez elle. Cette organisation existait déjà dans d'autres troupes,

qui l'avaient adoptée par économie, et, par parenthèse, elle est encore pratiquée de nos jours en Allemagne, dans un certain nombre de petites compagnies ambulantes. Mais la Neuber n'en agissait ainsi que pour retenir les jeunes gens sur la pente malheureuse où les entraînait la fréquentation des brasseries, et pour les garder sous sa direction morale, qui n'était pas très-indulgente. Elle ne souffrait pas que les jeunes filles de sa troupe eussent des liaisons galantes, et y mettait ordre, quand elle s'apercevait de quelque amourette ou galanterie, soit par un bon mariage, soit par un congé en règle. En somme, c'était, pour les acteurs, l'équivalent de la vie de famille. Ils arrivaient, par cette continuelle communauté d'existence et d'idées, à s'intéresser profondément aux projets, aux affaires, aux combinaisons de leur directrice, qui avait su leur inoculer son enthousiasme pour la régénération qu'elle entreprenait. Outre leur étude dramatique, les femmes devaient broder, confectionner des costumes de théâtre; les hommes, comme Koch, s'occupaient des décors ou bien étaient chargés des écritures de l'administration et des mille détails d'une troupe dramatique.

Cette vie patriarcale devenait, par sa séparation du reste de la société, toujours plus circonscrite et plus fermée, et elle constituait comme une pépinière, une école pour l'amélioration artistique et morale de l'état.

La Neuber attachait une grande importance au costume ; ses moyens pécuniaires ne lui permettaient pas de dépasser les bornes de la convention admise à cette époque, et qui suffisait, d'ailleurs, à un public ignorant du pittoresque des pays lointains; mais, tout en restant dans ces limites, elle sut maintenir l'ordre, l'harmonie, la propreté et la solidité des habits portés par les acteurs. Elle bannit les oripeaux sans goût et sans raison ; elle jeta au feu les couronnes de carton doré, les étoiles, les paillettes, les écharpes de papier brillant, enfin toute cette défroque de saltimbanque.

Le répertoire était surveillé avec grand soin. L'étude des rôles, dont l'improvisation faisait, — pour la plupart des artistes, — une chose peu connue et, par suite, fort difficile à aborder, dut à l'énergie de la Neuber de se répandre et de se régulariser. Elle avait elle-même été, au début, une très-brillante improvisatrice. Malgré les



Page 192.

FREDERICA-CAROLINE NEUBER

obstacles que ce talent mettait aux exercices de mémoire, elle prêcha d'exemple en apprenant tous ses rôles par cœur, et bientôt, favorisée par l'intelligence et la souplesse des jeunes artistes, cette innovation réussit parfaitement. Un seul genre fut longtemps à s'introduire dans le goût du public : ce fut la tragédie à la mode française, la grande tragédie écrite en alexandrins. C'est ici que l'on doit admirer, sans réserve, l'activité, l'adresse et la ténacité de Gottsched. Aidé par les amis qui l'entouraient et par sa propre femme, ou, — comme il le dit lui-même, — sa digne amie, qui ne fut pas celle qui prenait la moindre part à ses travaux, il créa dans le court espace de dix ans, — de 1728 à 1739, — une littérature toute nouvelle et un répertoire entièrement nouveau. Il est vrai que ces œuvres de Gottsched ne pouvaient pas prétendre à un très-grand mérite poétique; elles manquaient surtout d'originalité ; beaucoup étaient de simples traductions. La perle de ce répertoire, le *Caton mourant*, qu'il disait entièrement de lui, était même pris moitié du français, de Deschamps, et moitié de l'anglais, d'Addison. Toutefois, les adversaires du réformateur ont eu beau dire que

ce *Caton mourant* était une pièce d'un ennui et d'une fadeur insupportables, que cette kyrielle d'Iphygénie, de Bérénice, de Brutus et d'Alexandre étaient des personnages sans mouvement et sans vie, il n'en est pas moins vrai que, comparées avec les œuvres vulgaires et triviales des dernières années, les pièces du répertoire de Gottsched gagnaient beaucoup en intérêt et faisaient d'excellentes recettes. Le pauvre *Caton mourant* eut, à lui seul, dix éditions en une vingtaine d'années, ce qui est assurément un fort beau succès pour l'époque. L'admirable jeu de Kohlhardt, et, après lui, de Koch, — qui jouait le rôle de Caton, — avait donné tant d'éclat à cette œuvre, que Gottsched put dire, avec une légitime fierté, que de sa tragédie datait la résurrection de la scène allemande.

Quoi qu'il en soit de ces succès, la victoire n'était pas complète, car les villes s'habituaient difficilement aux produits de cette nouvelle école. Hambourg, notamment, cette ville si riche, qui était une des meilleures étapes de la troupe, mit beaucoup de temps à se laisser convertir au nouveau répertoire. La Neuber s'y rendit deux fois de suite avant d'oser y donner une tragédie.

« Les vers ont du succès », écrit Neuber, à Gottsched, « mais le public se plaint d'y trouver « une certaine obscurité qui l'empêche de com- « prendre du premier abord ce qu'on lui dit. « Mais il faut avoir quelque patience, et espérer « que cela viendra avec le temps. »

On devait donc toujours continuer d'ajouter, à la représentation des tragédies, des intermèdes où reparaissaient les farces et les arlequinades du bon vieux temps, cela sous peine de ne pas gagner le pain de la troupe. L'année suivante, la confiance de Neuber paraît s'affermir ; il écrit :

« Nos tragédies et comédies attirent un public « assez considérable, et la peine que nous nous « donnons pour réformer le goût ne semble pas « tout à fait perdue. »

Mais le plaisir fut de courte durée, car le dégoût s'accrut, à Hambourg, pour des pièces que l'on trouvait ennuyeuses et plates, et les spectateurs y redemandaient à grands cris leurs vieilles *Staats Actions*, et les farces d'autrefois. La Neuber était encore une fois au désespoir.

De Hanovre, Neuber écrit pendant la même année :

« Nous trouvons ici de meilleurs connaisseurs

« de la tragédie allemande que nous ne pou-
« vions le supposer. On a vu tant d'arlequinade,
« qu'on en est ressassé. Et les acteurs des troupes
« qui nous ont précédés ici ont mené une telle
« vie, qu'on n'a pas voulu nous faire crédit d'un
« thaler. Mais quand nous avons commencé à
« jouer nos comédies en vers, et que nous avons
« montré nos costumes neufs, l'opinion a changé
« en notre faveur. Nous avons vu venir d'abord
« les conseillers intimes, qui ont pris goût à nos
« pièces. La noblesse et la haute bourgeoisie ont
« suivi. Le peuple seul se montre rétif, et regrette
« ses bouffons. »

De Nuremberg, où Neuber jouait encore en 1731, de cette salle des maîtres chanteurs, qui fut, — comme nous l'avons dit, — le premier théâtre bâti en Allemagne, il écrivait à Gottsched:

« Comme nous jouons deux fois la semaine,
« et que le mauvais temps entrave parfois nos
« représentations, j'ai voulu essayer de faire goû-
« ter ici les pièces de notre nouveau répertoire.
« Pour la plupart des gens, cela n'a voulu rien
« dire, qu'une comédie tout en vers. Maintenant,
« la noblesse est, — je crois, — gagnée à notre
« cause, et commence à prendre goût aux nou-

« veaux livres de Leipzig. Notre première pièce « a été le *Cinna*. Un heureux hasard fit que le « traducteur, — M. de Wührer, — était dans la « salle. C'est un conseiller très-en vue, et le châ- « telain de la ville. C'est lui qui donne le ton aux « salons d'ici. Son approbation nous est d'une « grande utilité, et si cela continue comme cela « se passe en ce moment, les Nurembergeois « deviendront bientôt de grands admirateurs de « vers de Leipzig. Ce que je regrette le plus, « c'est de ne pas avoir assez de pièces nouvelles « pour me permettre de laisser de côté l'ancien « répertoire. »

En effet, c'était là le véritable obstacle. Lorsque les œuvres nouvelles avaient du succès, la troupe ne pouvait pas le poursuivre, et était forcée de retomber dans le vieux répertoire.

Malgré toute la peine que se donnaient Gottsched et sa coterie pour réunir le plus possible de traductions et d'œuvres originales, les résultats se faisaient attendre forcément. Neuber se faisait envoyer les pièces acte par acte, afin de les mettre aussitôt que possible en répétition, et dans toutes ses lettres, il presse et supplie Gottsched de lui envoyer du nouveau.

On s'imaginerait difficilement le courage, la patience et la ténacité déployés par la Neuber et sa troupe pour améliorer les œuvres du répertoire. Les vieilles pièces, mal écrites, étaient corrigées et polies, et, lorsque, dans les nouveautés, on découvrait des traductions préférables à celles qu'on avait représentées auparavant, on ne reculait pas devant les difficultés de faire une seconde étude.

Mais l'inspiration dramatique était loin de répondre à leurs efforts, car la littérature du théâtre n'avait que bien peu l'activité des gens de théâtre. De 1727 à 1740 furent jouées les pièces suivantes, qui ouvrent le chemin de la réforme. On peut voir par cette liste que la production n'était pas énorme :

Régulus, Brutus, Alexandre, traduits par Bressand; *le Cid*, traduit par le bourgmestre Lange, de Leipzig; — la seconde partie du *Cid,* traduite par le magister Heyritz; — *Cinna,* traduit par Wührer ; *l'Amour dans les chaumières,* pièce originale de Picander; *Sansio et Senild,* tiré d'un opéra et écrit en alexandrins, par Koch; l'*Iphigénie* de Racine, traduite par Gottsched, et sa *Bérénice,* traduite par Pandcke; le célèbre

Caton mourant, de Gottsched; *Ulysse d'Ithaque,* original de Ludwig; *les Horaces* et *Timoléon,* original de Behrmann; *les Horaces* de Corneille, et *Caïus Fabricius,* — tiré d'un opéra, — tous deux du magister Müller; *la Mort de César,* original de Koch; *Alzire* et *Brutus,* de Voltaire; *Phèdre* et *Britannicus,* de Racine, et *Essex,* toutes traduites par Stüven; *Mithridate,* du professeur Witter, à Strasbourg; *Polyeucte,* traduit par madame Linck; *Cornélie,* de madame Gottsched; *le Fils prodigue,* de Voltaire, traduit par Koch; *le Frère et la sœur en Tauride,* original d'Élias Schlegel.

Le nombre de pièces, auquel on ajoutait quelques œuvres de Molière, n'était pas encore assez étendu, et, malgré la répugnance de la nouvelle école et le goût naissant du public pour la tragédie, les *Staats Actions* devaient fournir leur contingent au répertoire. Du reste, la Neuber dégrossissait et décrassait ces vieilles pièces, les arrangeait au goût du jour d'alors, et y ajoutait souvent des prologues et des scènes dans lesquels elle s'efforçait d'apprivoiser son public.

Le résultat le plus important des efforts de Gottsched, unis à ceux de la Neuber, fut qu'ils

créèrent bien réellement une école qui eut son style et ses règles. Naturellement, avant eux, il y avait déjà dans l'art dramatique certaines conventions, notamment dans les pièces imitées de la manière anglaise. Mais le plus grand nombre de ces œuvres étaient si vagabondes qu'elles devaient aboutir à la stérilité.

Il en fut tout autrement avec l'école de Leipzig. Elle ne sortait pas du goût populaire; elle était basée sur l'imitation de la tragédie française et d'un théâtre déjà classique de l'autre côté du Rhin. Elle établissait, sur les ruines du drame plébéien, le règne du drame savant. Ce qui n'avait pas réussi aux poëtes de la Silésie fut réalisé par Gottsched, qui transporta sur la scène l'influence qu'ils avaient tenue confinée dans le livre. Si justes que soient les reproches adressés à Gottsched sur ses vues pédantesques, il n'est pas moins légitime de dire qu'il eut un très-salutaire empire sur la littérature allemande; car ce fut grâce à lui que l'art du théâtre fut réhabilité, en même temps que l'état du comédien.

Les aspirations représentées par cette école n'étaient, certes, pas l'idéal du noble et du vrai. C'était une affectation d'élégance et de grâce mo-

derne, qui servit heureusement de transition entre les tentatives du moyen âge et les œuvres achevées qui allaient apparaître sur la scène. Seulement, il était nécessaire que la Neuber et son entourage crussent à l'éternité de leur répertoire, pour mettre à le soutenir cette ardeur et cette ténacité.

Le vers fut apprécié de nouveau comme l'expression la meilleure des sentiments élevés et poétiques. Il est vrai que l'on commençait par l'alexandrin, qui rencontra en Allemagne les plus grandes difficultés. Les artistes, qui étaient heureux et fiers d'avoir compris le rhythme de cette nouvelle forme, s'efforçaient de bien scander chaque vers et de faire sentir la césure et la rime, et le carillon monotone de cette diction devait fatiguer assez vite le spectateur; cependant, au point de vue de l'art, il était certainement supérieur aux hurlements des *Staats Actions*. Comme on avait adopté la manière déclamatoire des acteurs français, avec leurs intonations pompeuses et leurs longues vibrations, l'artiste et le public allemand s'habituaient plus facilement à la méthode nouvelle, qui avait au moins, dans son affectation, l'avantage de faire pénétrer dans

l'âme de tous le sentiment de la mesure et de l'harmonie.

Cette affectation se retrouvait dans la partie plastique de la mise en scène. La grâce molle et arrondie des gestes, la dignité du maintien, la majesté des mouvements qui servaient à peindre la passion étaient des choses excellentes quant à l'intention, mais affectées et maniérées jusqu'à l'excès, comme si le maître de ballet l'avait réglée. Le pas suivait une mesure déterminée. Un seul pied portait la personne ; l'autre, tout avancé, ne s'appuyait que sur la pointe. Les bras ne faisaient que des mouvements vaporeux. Mais quand l'artiste arrivait aux tirades pompeuses et pathétiques, il quittait complétement les voies naturelles ; ses bras sciaient l'air dans tous les sens, et ses mains s'agitaient d'une sauvage manière ; son pas s'allongeait, et son buste se tordait en avant et en arrière. Les vieilles *Actions* pouvaient s'accommoder de ce jeu, auquel le rhythme des vers donnait seulement quelque harmonie. On s'explique bien l'affectation souvent ridicule des poses et des gestes de l'acteur à cette époque, quand on sait combien la chorégraphie était intimement liée à l'art dramatique. En effet, depuis

que les *Staats Actions* avaient associé la danse aux représentations théâtrales, la plupart des artistes connaissaient au moins les éléments de cet art, dont les règles étaient considérées comme l'idéal de la grâce et de la noblesse dans les attitudes. Tout, sur la scène allemande, était modelé sur les usages et le goût de la cour de France : déclamation, gestes, groupement. Dans la comédie, comme dans le drame, le style français s'introduisait naturellement aussi, et suivait les traditions laissées par Molière et Regnard. Mais, cependant les tendances de Leipzig dans ce sens n'allaient pas jusqu'à l'imitation servile. Involontairement, le jeu devenait plus naturel et plus vivant, car la peinture des caractères exigeait la reproduction la plus fidèle possible de la réalité. Ce qui restait d'improvisation dans les procédés plastiques de la scène se reportait sur la comédie. L'école française n'intervenait que pour polir, affiner la rudesse des formes primitives. Nous allons voir, d'ailleurs, comment en un très-court espace de temps, les comédiens allemands tirèrent de l'imitation française une méthode toute nouvelle et tout originale.

Nous avons déjà vu avec quelles difficultés

avait à lutter la Neuber. Ces difficultés se multipliaient par l'étendue qu'elle donnait à son répertoire. En 1731, Neuber écrivait de Nuremberg à Gottsched :

« Nous pourrions bien gagner quelques écus « de plus si nous voulions donner des pièces « absurdes qui sont à la mode ; mais comme nous « avons commencé à marcher dans une voie « meilleure, je ne veux pas la quitter, dussé-je « perdre mon dernier sou, car le bien doit tou- « jours rester le bien. »

Ces belles paroles de Neuber, dont on trouverait si peu d'exemples aujourd'hui, n'étaient que le reflet de l'admirable abnégation dont sa femme faisait preuve quatre ans plus tard dans la situation précaire où elle se trouva. En 1733, au moment où le privilége de la Neuber allait expirer, un directeur sut, par des intrigues, s'assurer le privilége des théâtres de Saxe et, en particulier, du théâtre de Leipzig, où la vaillante femme était alors installée. Ce fut en vain qu'elle adressa au Roi une supplique pour protester contre cette injustice ; en vain, elle offrit d'abandonner au nouveau directeur toutes les arlequinades, donnant cette raison : qu'eux avaient toujours cher-

ché à donner à leurs représentations la plus grande moralité, qu'ils avaient toujours banni les obscénités et les farces grossières,— le véritable but du théâtre étant, — ajoutaient-ils, — d'améliorer en amusant.

Aucun directeur n'avait fait valoir cet argument de la moralité dramatique. Tous s'étaient, jusqu'ici, contentés de promettre amusement et satisfaction. La Neuber fut la première qui envisagea le théâtre à ce point de vue. Elle alla même très-loin dans ce sens, car elle disait dans cette supplique : « Ces efforts sont également utiles « aux affaires publiques, et méritent une place « dans les choses de la police. »

Mais tout fut inutile, même une épître en vers, qu'elle fit elle-même pour la Reine, et qui n'amena aucun résultat. Elle dut livrer son théâtre à l'Arlequin triomphant, et fut bannie pour longtemps de Leipzig et de son quartier général. Dans une baraque, élevée devant la porte de Grima, elle essaya bien de reprendre pied; mais ce ne fut qu'au bout de plusieurs années, et après beaucoup d'argent et de crédit perdus, qu'elle parvint à relever son théâtre. Pendant ce temps de luttes et de gêne, la Neuber écrivit de Brunswick, en

1735, au moment où elle voulait élever à Leipzig un nouveau théâtre pour sa troupe :

« Je ne suis bonne à rien en ces choses-là ! Je « suis trop vive, et je gâte par ma vivacité tout « le bien que je puis faire dans mes moments de « calme ; en un mot, je n'ai pas assez d'esprit et « de patience pour bâtir et m'occuper d'affaires ; « jusqu'à présent, je ne suis pas encore satisfaite « de moi-même : je n'ai pas encore fait tout le « bien que j'aurais voulu faire ; mais je puis assu- « rer que dans toutes mes entreprises, — quelles « qu'elles soient, — je n'ai jamais eu pour but que « la supériorité de mon pays. Si je ne réussis pas « dans cette voie, je ne veux pas chercher mon « propre avantage ! Leipzig et mon intérêt ne « sont rien pour moi, si je n'obtiens pas une « base assez solide pour y faire vivre les projets « que je nourris en faveur de l'art allemand. « C'est peut-être, de ma part, une témérité que « de m'attacher à cet idéal, car je ne sais si le « sort m'a réservé la joie de le réaliser ; mais si » réellement je n'ai pas ce bonheur, rien n'a plus « d'intérêt pour moi. Il est quelquefois bon d'être « cuirassé d'un peu d'entêtement. »

C'était donc une intention bien clairement

arrêtée chez la Neuber, de vouer tout son bonheur et toute sa vie aux progrès de l'art dramatique allemand. Elle l'a fait avec tant de courage et d'abnégation, que jusqu'ici elle n'a pas trouvé d'imitateurs. Malgré mille contrariétés, l'animosité des directeurs, partisans du vieux répertoire, l'indifférence du public pour la réforme théâtrale et la gêne pécuniaire qui en résultait, elle continuait son œuvre et combattait de ville en ville pour le succès de son idée. Un seul protecteur la soutint dans son enthousiasme. Ce fut le duc Charles-Frédéric de Schleswig-Holstein. Il donna à Neuber, en 1731, le brevet de comédien de la Cour. Il le déchargea de tout impôt, et chaque fois que la troupe vint jouer à la cour de Kiel, il lui donna une subvention de mille thalers, et sa passion pour le théâtre de la Neuber fut si grande, qu'il joua lui-même sur la scène. Naturellement, celle-ci fit tout pour témoigner sa gratitude à ce prince. En 1738, elle fêta son anniversaire par une représentation solennelle de *Polyeucte,* où elle fit composer par Scheïbe, une ouverture et des entr'actes. C'était la première fois qu'on voyait pousser le soin aussi loin pour une tragédie.

Toutefois, malgré la protection du duc, la Neuber avait peine à se maintenir. Son mari écrivait de Lubeck, en 1736 : « Nous devons « nous contenter de poursuivre péniblement « notre œuvre à l'étranger. Tout le monde « voit quel bien nous pourrions faire, si ce misé- « rable argent ne nous faisait pas défaut. Mais, « hélas ! on ne peut rien changer à cela, tant que la « chance et le bonheur ne seront pas pour nous. »

Le bonheur ni la chance n'arrivaient ! Et pourtant la résolution de la Neuber augmentait avec les obstacles. Elle voulut donner au monde une manifestation publique de ce fait, qu'elle avait brûlé ses vaisseaux, et ne voulait plus marcher qu'en avant. Gottsched, qui trouvait que l'abolition des *Saats Actions* ne marchait pas assez vite, la pressa vivement de prendre une fois pour toutes cette résolution. Il savait bien que le Hans Wurst était le véritable genre vital de l'ancien art dramatique allemand, et que, ce bouffon banni de la scène, finiraient avec lui le sans façon et la grossièreté du théâtre. Il engagea la Neuber à changer cette personnalité si puissante, et celle-ci résolut de faire de cette exécution une manifestation solennelle.

Ce fut en 1737, dans le théâtre improvisé du jardin de Bosc, à Leipzig, que la Neuber fit jouer un prologue où elle faisait le procès à Arlequin pour tous les vices qu'il avait introduits dans la vie dramatique. Le prologue se terminait par l'exécution du vieil Hans Wurst, brûlé en effigie; et, devant cet auto-da-fé, sa mémoire était à jamais bannie de la scène allemande.

On a beaucoup blâmé cette exécution; Lessing l'a lui-même nommée la pire des arlequinades. Elle a pourtant un sens très-grave. Quand on envisage ses conséquences, il faut reconnaître qu'elle eut pour la comédie autant d'importance que la première représentation de *Régulus,* de Pradon, pour la tragédie. La Neuber avait pris l'engagement moral de ne plus faire paraître Hans Wurst. Elle tint cet engagement.

Il est faux qu'elle l'ait rompu à Hambourg, en demandant encore une fois au bouffon du moyen âge un dernier refuge contre ses soucis. Elle-même prit le costume de Hans Wurst, mais dans un rôle destiné à le flétrir et à le discréditer.— Ce personnage comique, dira-t-on, reparut sous d'autres noms et dans d'autres rôles. Soit; mais il n'y avait là ni contradiction, ni parjure. La

Neuber, en effet, et Gottsched avec elle, n'eurent jamais l'intention de chasser du théâtre allemand l'élément comique, mais seulement ces grossières facéties, ce langage bas et trivial que les improvisations d'Arlequin y avaient acclimatés.

Pour ce qui est de l'improvisation, nous croyons en avoir fait bonne justice, et avoir suffisamment démontré, à côté de ses qualités réelles, combien elle fut, en fin de compte, défavorable à l'élévation du niveau artistique dans les choses du théâtre. Lessing n'en demanda pas moins, de son temps, qu'on lui réservât une petite place dans la comédie, et, aujourd'hui encore, l'improvisation a ses partisans, qui regrettent de la voir complétement bannie de la scène. Il n'en est pas moins certain que plus haut on plaçait l'idéal dramatique, plus on s'éloignait forcément de cette manière primitive. Sa décadence ne s'est pas seulement accusée en Allemagne. En Italie, le joyeux berceau de la *Comedia dell' arte* l'improvisation s'en est allée, en déclinant peu à peu, jusqu'à la disparition complète. Depuis que Molière avait indiqué au monde le vrai chemin de la comédie, en chassant les masques pour leur substituer des caractères, l'art du comique avait

entrevu sa vocation, qui est de faire voir, comme en un miroir, à la nature ses attraits, à la vertu ses propres traits, au vice sa physionomie, au siècle et à l'époque contemporaine l'ensemble de leurs aspects. Dans ces conditions, les types conventionnels ne pouvaient plus se maintenir; car plus le théâtre tendait à tout individualiser, moins la comédie improvisée pouvait satisfaire le public et moins efficace devenait le personnage de Hans Wurst. Si, du reste, Hans Wurst n'était pas arrivé au moment fixé pour sa disparition, et si le public, malgré la répugnance qu'il éprouvait à le voir disparaître, n'avait pas été, — lui aussi, — mûr pour cette réforme, ni la Neuber, ni Gottsched n'auraient pu le chasser de la scène, et peut-être figurerait-il encore au répertoire allemand; mais son heure était sonnée, et la nouvelle école ne fit qu'enregistrer solennellement l'arrêt de mort que ses propres exagérations avaient porté contre lui.

Dans l'Allemagne du Nord, l'abolition des arlequinades et de l'improvisation marcha assez rapidement. Il resta seulement, par-ci, par-là, quelques Hans Wurst de beaucoup de talent, qui défendirent leur patrimoine pied à pied. Mais,

avant que la réforme entreprise par la Neuber eût porté tous ses fruits, elle dut elle-même en beaucoup souffrir. Elle avait brûlé Hans Wurst, comme Cortez ses vaisseaux, et sa devise était : « En avant! » Jusque-là, il avait été pour elle bien difficile de gagner le pain de sa troupe, et Hans Wurst y avait aidé, en servant de drapeau à la curiosité du public, et en atténuant un peu l'ennui de l'alexandrin. La Neuber chercha bien à donner des épilogues qu'elle revêtait de couleurs locales.— Elle joua, par exemple, à Leipzig, une saynète intitulée : *la Joyeuse promenade à Gohlis,* dans laquelle elle représentait elle-même trois étudiants de Leipzig, de Wittemberg et d'Iéna ; elle imagina des décors et des affiches burlesques pour attirer les spectateurs, mais en vain. On ne croyait plus au comique depuis qu'il ne vivait plus dans Hans Wurst. On trouvait insupportables les tragédies d'où l'élément comique était scrupuleusement banni, et où le joyeux bouffon n'adoucissait plus la gravité pompeuse du sujet. Il semblait donc que l'ombre vengeresse de Hans Wurst marchât partout devant elle, pour faire le vide dans les salles de spectacle.

CHAPITRE IX

Les luttes de la Neuber à Hambourg. — Ses adieux au public. — Lutte violente entre Gottsched et la Neuber. — Apparition au théâtre de la comédie larmoyante. — L'influence de madame Gottsched. — Lessing introduit par la Neuber. — Dispersion de la troupe de la Neuber. — Sa mort.

Deux ans avant le suprême auto-da-fé, à Hambourg, où la Neuber resta neuf mois, — en 1735, — elle fit tous ses efforts pour gagner le public à la cause de son théâtre épuré. Mais l'insuccès de ses tentatives, les intrigues, les cabales et les haines contre lesquelles elle eut à combattre, poussèrent cette femme vive et irascible, — qui avait parfaitement conscience de sa valeur et du mérite de son œuvre, — à se plaindre hautement de l'ignorance et de l'ingratitude du public. Les Hambourgeois, de leur côté, la nommèrent une femme fière et sans reconnaissance. Elle eût dû accepter avec humilité chaque bouchée de pain que les riches lui donnaient; mais elle tenait à honneur de faire

savoir qu'en son âme et conscience, elle croyait mériter les remercîments de l'Allemagne, et qu'elle se sentait parfaitement le droit de les réprimander amèrement. Pour sa dernière représentation, elle mit sur l'affiche l'annonce suivante :

« Nous donnons aujourd'hui un nouveau pro-
« logue allemand en l'honneur de tous ceux qui
« nous ont vus souvent et volontiers ; de tous
« ceux qui n'ont pas *pu* nous voir; de tous ceux
« qui n'ont pas *dû* nous voir, et de tous ceux qui
« n'ont pas *voulu* nous voir, sous ce titre : *les*
« *Circonstances de l'art dramatique dans les*
« *quatre saisons*, représenté par les comédiens
« du royaume de Pologne, de l'électorat de Saxe,
« de la principauté de Brunswick, Lunebourg
« et Wolfenbütel, etc., etc. »

Le sénat interdit cette représentation, parce qu'il avait été averti de la manifestation qu'on y préparait. A Lubeck, la Neuber fit imprimer, l'année suivante, un de ses prologues, qui avait pour titre : *l'Art dramatique protégé par l'ignorance*. Ces choses-là étaient peu faites, — on le comprendra, — pour ramener le public.

En 1738, la Neuber parut à Hambourg, pour la première fois, sans Hans Wurst. L'Opéra

étant, — comme nous l'avons dit, — tombé, elle s'établit dans la salle qu'il laissait libre, ce qui fut considéré comme un triomphe pour la comédie. Mais ce succès lui attira de nouveaux ennemis ; ceux qui regrettaient l'opéra furent les plus ardents. Chose grave, elle ne pouvait déployer sur cette scène de l'Opéra les somptueux décors qu'on était habitué à y voir ; chose plus grave encore, elle n'avait plus Hans Wurst ! Son public diminua. Elle se sauva cependant assez tôt encore, chez son protecteur, le duc de Schleswig-Holstein, à Kiel. Ici, sa première actrice la quitta, ce qui aurait porté une terrible atteinte au répertoire de la troupe, si avec l'admirable énergie qu'elle avait gardée, — malgré vingt ans de luttes dramatiques, — elle ne s'était emparée elle-même des premiers rôles, et ne s'était résolue à jouer dans toutes les pièces, et parfois deux rôles dans la même pièce. Bien que Hambourg l'ait si mal récompensée de ses nobles efforts, cette ville riche devint, dans les dernières années, son meilleur gagne-pain. — En 1739, elle y alla à deux reprises différentes. C'est dans cette année-là qu'elle se brouilla avec Gottsched, les prétentions égoïstes de celui-ci devenant in-

supportables. La troupe avait, pendant l'été, étudié l'*Alzire* de Voltaire, et quand ils vinrent à Leipzig pour la foire de Michel (septembre), Gottsched voulut leur imposer une nouvelle traduction de cette tragédie, par son « habile amie » (Madame Gottsched). Alors, Koch, qui trouvait que la peine et le travail nécessaires à cette nouvelle étude n'étaient nullement en proportion des résultats qu'on en devait tirer, pressa la Neuber de repousser la demande de Gottsched. Ce fut la première étincelle qui alluma entre eux une guerre qui éclata plus tard.

Lorsque la Neuber retourna à Hambourg, elle fut assaillie par une foule de contrariétés. Dans sa troupe se trouvait un acteur, — Schönemann, — qui avait depuis longtemps l'intention d'organiser lui-même une troupe. — De ce moment, commencèrent, entre les artistes, des tiraillements, des discussions, des récriminations au sujet des appointements, et le reste. Ajoutons à cela que, de semaine en semaine, le public allait s'éclaircissant. Les amis de l'opéra essayèrent à chasser la comédie de la salle élevée à la danse et au chant. On intrigua dans les cafés contre le *théâtre épuisé* de la nouvelle école. Le célèbre

Hercule de Berlin, Eckenberg, était là avec son théâtre d'arlequinades et de marionnettes. Il faisait salle comble, pendant que les comédiens de la haute Allemagne jouaient devant les banquettes; la ruine de la Neuber était presque inévitable. Alors parut, — comme un ange du ciel, — sur la recommandation du duc de Schleswig, une demande de l'impératrice Anne qui appelait la Neuber à Saint-Pétersbourg. Voilà donc le salut arrivé au moment le plus critique. Mais aussi la Neuber, qui avait été blessée dans ses sentiments les plus profonds, se releva dans toute sa fierté, armée d'une audace et d'une énergie nouvelles. Elle qui avait tiré, — grâce à mille efforts et à mille sacrifices, — l'art allemand de l'abjection où il était tombé; elle, que le public, par son indifférence à tant de mérite, avait abreuvée de soucis, de misères, d'amertumes continuelles, elle était appelée auprès de l'une des cours les plus puissantes de l'Europe. Elle recevait une demande de la grande Czarine. Elle pouvait en même temps payer ses dettes et se railler des haines et des poursuites de ses ennemis. Le moment arrivait donc où, du haut de la situation qu'elle venait de conquérir,

elle pouvait dire au public allemand tout ce qu'elle pensait de lui. Elle ne laissa pas échapper cette occasion.

A sa dernière représentation, elle composa un discours d'adieu qui est fort remarquable, et dont nous croyons devoir donner ici les principaux passages. En voici le début :

« Amis, ne craignez rien, je m'adresse aujour-
« d'hui aux ennemis ! »

Un peu plus loin :

« Peut-être des temps viendront-ils — où nous
« arriverons, vous et nous, à ce degré d'élévation
« — qui fera grande notre Comédie, et grande
« aussi votre capacité à la comprendre ; — seu-
« lement surveillez à l'avenir votre Hans Wurst,
« — pour qu'il ne meure pas de faim, et sur-
« tout ne vous fasse pas de tort — par ses ob-
« scénités, lui que vous portez dans votre cœur.
« — Faites venir un habile homme pour jouer
« l'Arlequin. — Tiré d'un pays inconnu, qu'il
« soit élevé près de vous. — Instruisez-le,
« faites-le grandir, et donnez-lui vos ou-
« vrages, — avec beaucoup de savoir et la force
« de la sagesse, — pour son avantage, prenez-le
« comme exemple, — peut-être celui-là aura-t-il

« le talent de vous améliorer. . . . .
« . . . .
« Car votre intention est de ne nommer rien de
« bon. — Et votre esprit ne s'élève que quand
« il s'agit de détruire l'innocence, — que pour-
« tant vous n'avez pas créée, que vous ignorez
« encore et que vous ne voulez pas acquérir, —
« et dût-elle ne vous coûter que le sel et l'eau, —
« vous la laisseriez même manquer du pain
« qu'on donne au mendiant. »

. . . .

« Réfléchissez! mon désir était (je le dis devant
« tous) — qu'à notre nation allemande ne man-
« quât aucune gloire. — Dans une petite chose,
« allez-vous dire, sans doute ? — En effet, vous
« avez peu de lumières sur l'art dramatique, —
« car vous manquez de délicatesse, de naturel
« et d'art. — Il ne suffit pas de lire et de faire
« un voyage en France : — pour comprendre
« une comédie, on a besoin d'être un homme
« sage — et véritablement spirituel, qui sait
« apprécier chaque vérité, — qui aime loya-
« lement la vertu, et permette de vivre — à
« celui qui, avec dévouement, poursuit la science

« et la vérité — et ne le fait pas seulement pour
« le gain, mais aussi pour le bien. — Non ! qui
« suit le bien, même quand il n'en retire pour
« récompense que le mépris, la haine et les mo-
« queries des petits esprits, — qui aime jus-
« qu'à cette misère, celui-là peut seulement avec
« honneur — se relever sous les injures dont
« l'écrasent — ceux-là qui sont ses ennemis. —
« Si c'est ainsi bien agir, — acceptez raisonna-
« blement ce que je vous ai dit. — Consultez
« votre cœur, il vous dira franchement — pour-
« quoi je vous ai dit si hardiment la vérité. —
« Croyez que ce n'est ni l'orgueil, ni l'effronterie
« qui parlent par ma bouche, — ni l'arrogance
« non plus; c'est pourquoi vous ne la repoussez
« pas ! »

Il est étonnant que la Neuber ait pu prononcer ce discours sans interruption ; c'est que probablement personne ne voulut s'attribuer ses reproches, d'autant moins que, la Neuber donnant dans la suite de son discours de grands éloges aux amis de l'art, chacun des spectateurs tint à se croire compris dans ces éloges. Mais le Sénat fut révolté de tant d'audace, et il l'accusa d'ingratitude, d'orgueil et d'une insolence sans bor-

nes; il lui retira son privilége, et elle fut pour toujours bannie de Hambourg.

En Russie, les événements ne répondirent pas à ses espérances; la rivalité avec l'opéra italien, qui était très-favorisé par le surintendant impérial, lui fit beaucoup de tort; et lorsque sa protectrice, la comtesse de Courlande, mourut, elle dut se résigner à retourner en Allemagne, et même à laisser en Russie une partie de l'argent qu'elle y avait gagné; son rêve avait été bien court, il avait duré un an tout au plus.

A sa rentrée en Allemagne, elle trouva le terrain tout à fait changé. Hambourg, comme nous le disions tout à l'heure, lui était fermé, et Schönemann, qui n'avait pas quitté l'Allemagne, avait organisé une troupe qui obtenait de grands succès à Leipzig. Il avait également hérité de la haute protection de Gottsched. Lorsqu'il arriva à la foire de Pâques de l'année 1741, Gottsched, voulant nuire à la Neuber, mit tout en œuvre, écrits et paroles, — pour faire réussir la nouvelle troupe. Et les deux adversaires, qui tous deux avaient le même caractère tenace, aigris par les circonstances, devinrent des ennemis irréconciliables. La Neuber se laissa emporter

par la colère et le ressentiment à faire de son théâtre un champ de bataille où Gottsched et ses doctrines furent voués au ridicule. Gottsched l'ayant toujours poussée, malgré ses répugnances, à donner au costume la fidélité la plus grande possible, et lui ayant plusieurs fois demandé de tenter l'épreuve de cette idée, qu'il croyait bonne à juste titre, la Neuber annonça comme épilogue une pièce burlesque, et pour terminer la représentation, le troisième acte du *Caton mourant* comme essai de ce qu'elle voulait faire.

Alors, les interprètes de Caton, — que le public était habitué à voir en perruque poudrée, coiffés du petit chapeau et portant l'épée, parurent revêtus du costume le plus fidèlement copié sur les modèles romains, les pieds enfermés dans une bande d'étoffe de couleur chair qui figurait le nu.

La Neuber connaissait bien son public. Cette innovation eut le succès d'une parodie, et jeta sur le « goût épuisé » de Gottsched le ridicule le plus complet. Il faut dire, du reste, que les artistes poussèrent leurs rôles à la caricature, et quand, à la fin de la représentation,

la Neuber vint dire au public : « Eh bien, voilà l'essai ! » la salle entière éclata d'un rire homérique.

Gottsched, furieux de cette moquerie, mit en jeu toute son influence pour se venger de son ennemie. Il la rapetissa publiquement, et chercha toutes les occasions de lui faire du tort. On ne pouvait s'attendre à aucune mesure raisonnable du caractère emporté de la Neuber, d'autant moins qu'elle était poussée par les gens de son entourage à cette guerre contre Gottsched. On l'engagea donc à lui jouer un second tour non moins cruel, et elle ne put se défendre d'y consentir. On se racontait que pour le 18 septembre 1741, la Neuber avait l'intention de jouer une petite pièce, *Le trésor le plus précieux*, dans laquelle le réformateur devait figurer sous les traits d'un censeur ridicule. On fit tout au monde pour empêcher cette représentation, mais le comte Brühl, qui était justement avec la cour à Leipzig, protégea cette pasquinade, qui fut jouée à deux reprises. Gottsched y paraissait dans un habit semé d'étoiles, avec des ailes de chauve-souris, un soleil en clinquant sur la tête, et une lan-

terne à la main, pour aller à la recherche des défauts.

Cette hardiesse scénique, renouvelée d'Aristophane, avait eu un précédent quelques années auparavant, sous la direction même de la Neuber. Étant à Leipzig, elle avait fait paraître sur la scène un vieux savant de cette ville, qu'on avait amené malicieusement à la représentation sans le prévenir; mais celui-ci eut le bon esprit de ne pas s'en fâcher. Il applaudit le plus fort et le plus souvent, s'écriant à chaque instant devant un trait mal rendu : « Mais non, messieurs, ce n'est pas ça! » Et il courait aux coulisses pour montrer lui-même aux spectateurs en quoi l'artiste s'était trompé. On eut beaucoup de peine à l'éloigner de la scène, et cet incident, — comme on doit le penser, — jeta une certaine agitation dans le public.

Après cette dernière méchanceté, qui démentait si insolemment les assurances d'éternelle gratitude contenues pendant des années dans ses lettres et dans celles de son mari, le bonheur s'éloigna tout à fait de l'irascible femme.

Kohlardt mourut cette année-là, sur la scène, — presque comme Molière, — dans le rôle du

roi du *Pays des parasites.* Rien ne réussit plus désormais à la Neuber. Dégoûtée du théâtre, elle congédia sa troupe en 1743, et alla avec son mari à Oschutz, où elle avait l'espoir d'obtenir pour lui un emploi civil. Mais cet espoir ne se réalisa pas, et comme la Neuber avait toujours trop de vivacité pour supporter le repos, dès l'année suivante elle reparut sur le champ de bataille, et battit le rappel de ses fidèles. Alors l'élite de son ancienne troupe accourut à cet appel. Témérairement elle ouvrit la lutte contre le triomphant Schönemann.

Elle voulut forcer sa mauvaise chance, et, bien qu'elle n'arrivât pas à un résultat meilleur, elle demeura ferme dans ses principes et fidèle à la réforme de l'art dramatique. Il semblait que le mouvement littéraire qui se produisait à cette époque était fait pour favoriser sa nouvelle entreprise. Elias Schlegel donnait ses premières œuvres; l'opéra était tombé, et Schönemann avait repris et installé de nouveau les bergeries sur la scène. La Neuber se conforma à la nouvelle mode. Elle écrivit et fit écrire un certain nombre de pastorales. Ce genre eut beaucoup de succès, sa vogue s'accrut encore et exagéra l'afféterie qui donnait

à toutes les pièces l'allure du ballet d'opéra. Gellert, le pieux Gellert lui-même se laissa entraîner à écrire pour la scène des pièces de ce genre. Ce qui fit un heureux contre-poids à ce genre français si prétentieux, ce fut l'arrivée des comédiens du Danois Holberg. Ici les caractères du peuple avaient une parenté de race avec les types allemands, et c'était un aliment sain pour cette époque, à laquelle les mets littéraires de la cour de Versailles menaçaient de faire un pitoyable estomac. Chez les poëtes français s'éveillait au même moment une tendance voisine de notre manière de sentir. On voyait paraître le *Philosophe,* de Destouches; *Mélanie,* de la Chaussée; le *Filleul,* de Fagan, et *Sydney,* de Gresset. — Là, le comique et le sentimental se partageaient l'intérêt, et le premier poëte de cette époque, un véritable Allemand, Gellert, écrivit une comédie larmoyante : *les Tendres Sœurs,* qui ouvrit la période de la littérature allemande dans ce genre nouveau.

On ne peut nier que madame Gottsched n'ait eu une grande influence sur cet avénement de la comédie, non - seulement parce qu'elle traduisit Molière et Voltaire, et fit connaître la pre-

mière aux Allemands le *Misanthrope*, mais parce qu'elle écrivit aussi des pièces originales qui renferment des tableaux des mœurs contemporaines. Elle y déploya de l'esprit et un style que Lessing lui-même a loué ; mais, chose incompréhensible, on trouve dans ces œuvres d'une femme instruite et bien élevée des passages du plus mauvais goût. Par exemple, dans une de ces comédies, *le Testament*, une sœur voit avec beaucoup de plaisir que son frère est poitrinaire. Dans une autre, *l'Institutrice française*, elle blâme l'imitation des règles et des usages français. Dans l'éducation des enfants, le petit garçon partage le lit de la gouvernante : celle-ci se plaint de ne pouvoir dormir parce que l'enfant l'embrasse toute la nuit.

Aussi est-ce avec raison que Lessing dit dans sa *Dramaturgie* qu'il est inouï que des choses de ce genre soient sorties de la plume d'une femme.

Le ménage littéraire de M. et de madame Gottsched fut troublé vers son déclin par des dissentiments assez vifs. Gottsched, qui s'était rendu insupportable à la Neuber par sa prétention et son orgueil égoïste, ne sut pas davantage

conserver l'affection de celle qu'il appelait son « habile amie ». Il avoue lui-même que dans les dernières années de sa vie, elle avait été amenée à lui retirer une partie de son amour et de sa confiance.

On pourrait croire qu'à la suite d'un événement aussi important pour le théâtre que ce mouvement de la comédie en Allemagne, la chance dut revenir à la Neuber; il n'en fut rien. Sa mission était finie, car les progrès de l'art dramatique étaient maintenant entre les mains de Schönemann et de sa troupe. Rien ne lui réussit plus désormais. Elle avait aidé à fonder une ère nouvelle, elle avait rendu l'art dramatique capable, par sa représentation sur la scène, de produire une nouvelle période littéraire, mais elle ne devait pas récolter les fruits de tant de travaux.

La seule satisfaction qu'elle eût encore éprouvée fut de voir son nom attaché à un des plus grands et des plus importants mouvements de l'art. C'est elle, en effet, qui introduisit dans la vie théâtrale le grand écrivain qui était destiné à créer l'originalité de la littérature nationale et de la scène allemande, et à les unir indissolublement l'une à l'autre.

Gotthold-Ephraïm Lessing était un étudiant de dix-huit ans, lorsqu'il vint apporter sa première comédie, *le Jeune Savant,* à la Neuber, qui se trouvait alors à Leipzig. Elle reconnut tout de suite sa brillante vocation, et mit tout son zèle à le faire jouer en 1747. Cette pièce eut beaucoup de succès. Basée sur un fait réel, elle faisait la critique du pédantisme sans esprit et sans but; et bien qu'elle révélât, par la médiocrité de l'intrigue, la très-grande jeunesse de son auteur, cette critique des vieux doctrinaires de l'école fut très-applaudie.

Ce fut le dernier rayon de soleil qui éclaira les jours de cette femme remarquable. En 1748, les premiers artistes, Koch et d'autres, furent appelés à Vienne pour appliquer au théâtre de cette ville les réformes imaginées par la Neuber. Elle n'avait pas eu d'enfants, mais une fille adoptive qui la quitta aussi pour se marier. Elle resta donc seule, comme un arbre desséché dont les branches s'effeuillent et tombent. Elle dut se dire que son temps était passé, et en 1750 sa troupe se dispersa sans bruit et sans éclat. Toutefois la Neuber se croyait encore capable d'obtenir des succès comme artiste. Vain espoir! Elle ne s'a-

percevait pas qu'elle était devenue vieille, et que le développement de l'art dramatique avait fait des progrès si rapides qu'elle était restée forcément en arrière. Et quand elle parut dans des rôles où, créatrice de la première école dramatique, elle faisait entendre ce noble ton de la déclamation tragique qui avait réconcilié jadis le public avec l'alexandrin, avec ces gestes nobles et mesurés qui avaient remplacé la mimique extravagante de l'ancien jeu, on la trouva maniérée, roide, exagérée; on l'accusa de trop scander le vers et de mettre dans le tremblement des voyelles une affectation insipide.

A Vienne, où son école était nouvellement établie, elle chercha, en 1753, à reprendre pied, mais sans succès. Alors on la vit avec son mari dans de misérables petites troupes, qui se firent entendre en dernier lieu dans la modeste ville d'eaux de Giesshübel.

Le caractère de la Neuber a été très-discuté. Il n'en est pas moins vrai que si elle avait les défauts du réformateur, elle en avait aussi les qualités. C'est grâce à son indomptable ténacité qu'elle arriva à ce prodige, — jugé jusque-là

comme inouï, — d'imposer au public, contre son propre gré, un goût meilleur. Quel contraste avec les flatteries intéressées et l'industrialisme de tant d'exploiteurs dramatiques !

Elle fut dans l'art théâtral le premier champion du principe d'opposition contre la majorité. Au moment où éclata la guerre de Sept ans, elle tomba tout à fait dans la misère, et fut encore heureuse de trouver à Dresde, chez le médecin du Roi, une petite chambre dans le sous-sol pour elle et son mari. Lorsqu'en 1756, — la ville étant envahie par les troupes prussiennes, — la maison eut à loger tant de soldats qu'on ne put éviter d'en mettre aussi dans la chambre de la Neuber, elle dut subir cette promiscuité désagréable. Disons toutefois que sa dignité fut respectée. Près d'une fenêtre se trouvaient l'étagère chargée de livres et une petite table où la grande artiste écrivait encore des poésies de circonstance. Cette table fut respectée par les soldats. On n'y posa pas même une pipe. Puis, son mari tomba malade et mourut. Les soldats aidèrent sa femme à le soigner, et portèrent son corps au cimetière. Pendant le bombardement de 1760, la maison fut détruite par les obus. La

Neuber s'enfuit alors avec la famille de son hôte et se réfugia dans le village deLaubegast, où cette famille, qui y louait une maison pendant l'été, lui donna une petite chambre. Là, elle fut prise d'une maladie mortelle. Le propriétaire ne voulut pas qu'une comédienne mourût dans sa maison. Alors ses bienfaiteurs lui louèrent un autre appartement et l'y transportèrent. Brisée par les luttes de la scène, poursuivie par les préjugés contre son état, cherchant le coin où elle trouverait son dernier lit de repos, elle entra dans cette petite chambre, dont les croisées donnaient sur les vignes de Pillnitz. Là, cette vieille femme, qui avait toujours gardé des sentiments pieux, tomba à genoux, et sa piété éclata dans ces paroles du Psalmiste[1] :

« J'ai levé les yeux vers les montagnes, d'où « me viendra le salut. Mon salut vient du Sei« gneur, qui a fait le ciel et la terre. »

Elle mourut bientôt après, le 30 novembre (1760), comme le dit le registre de l'église de

[1] Ce récit de la mort de la Neuber a été fait à M. Devrient par la fille même du docteur Lober.

Laubegast. Elle fut enterrée de très-bonne heure. Le pasteur refusa d'ouvrir à son cercueil la porte du cimetière, et sa cendre ne reçut pas seulement les derniers honneurs.

Quand la guerre fut terminée et que se réveillèrent le souvenir et la reconnaissance pour les choses de l'art, quelques amis et admirateurs de la Neuber lui élevèrent un monument, et comme il ne pouvait être placé dans le cimetière, on le mit sur le chemin public, dans le voisinage de la maison où elle mourut :

« *A la mémoire d'une femme d'un esprit viril,*
« *de la plus célèbre actrice de son temps, de*
« *la créatrice du bon goût sur la scène alle-*
« *mande,*

« Laquelle, après avoir été pendant trente ans
« la gloire et l'honneur de l'Allemagne, pour
« toute récompense de ses travaux, dut subir
« pendant dix longues années toutes les misères
« de la vieillesse et de la pauvreté, supportées
« avec une résignation chrétienne. Chassée de
« Dresde par les obus, disputant au bombarde-

« ment son corps malade, elle mourut misérablement à Laubegast, et fut pauvrement enterrée à Leuben.

A CAROLINE-FRÉDÉRIQUE NEUBER.

« Ce monument a été érigé par quelques admirateurs de son mérite et quelques amis de l'art, à Dresde, en l'année 1776. »

CHAPITRE X

(1750-1758)

Schönemann et sa troupe. — Tarif des droits d'auteur et des appointements des comédiens au dernier siècle. — Eckhof, le père de l'art scénique allemand. — Une académie des artistes allemands. — Le drame relevé par Eckhof. — Intrigues. — Décadence.

Le développement de l'école de Leipzig, lorsque le bonheur s'éloigna de la Neuber, se porta sur Schönemann. Il avait toutes les qualités requises pour recueillir cet héritage. Sa devise était le proverbe allemand : *Ehrlich wahrt am længsten.* (Ce qui dure le plus, c'est la probité.) Il était peu instruit. Ses idées sur l'art étaient très-bornées, mais il savait parfaitement s'approprier et faire valoir à son profit les connaissances des autres. Comme artiste, il était excellent dans les valets de grande comédie et dans la plupart des rôles à manteau. Il jouait

aussi avec talent l'*Avare* et le *Tartufe*. En tout, son caractère était l'antithèse absolue de celui de la Neuber. Il était d'une humeur fort accommodante et se souciait peu de faire de l'opposition. Il bornait ses soins aux choses du moment, ne s'inquiétant guère au delà du lendemain, et laissait s'introduire dans sa troupe les réformes de la nouvelle école, sans les encourager ni les combattre. Il suivit avec beaucoup de prudence la route tracée par la Neuber. Il laissa fleurir les farces de Hans Wurst, et attendit tranquillement le moment où le public s'en dégoûterait de lui-même. Très-soigneux de la mise en scène de son répertoire, il fut, en outre, favorisé par la réunion dans sa troupe des artistes les plus remarquables de l'Allemagne. Sa direction occupe une place très-importante dans l'histoire de l'art, parce que c'est sous ses auspices que le célèbre Eckhof a commencé sa carrière.

Ce fut à une représentation de *Mithridate* que Eckhof, Ackermann et la mère du grand artiste Schröder firent leurs débuts dans la troupe de Schönemann.

Le livre de comptes de Schönemann nous donne un aperçu très-curieux de l'administra-

tion de sa troupe. Le total des appointements du personnel tout entier pour une semaine était de 16 thalers et 8 gros (environ 61 fr.). Les trois premiers artistes recevaient chacun 2 thalers (7 fr. 50) par semaine[1]. Les moindres appointements étaient de 1 thaler 8 gros (4 fr. 75 environ) par semaine; les aides-tailleurs, au nombre de quatre, recevaient la même somme. Eckhof était payé 1 thaler 16 gros, ce qui représentait à peu près 75 centimes par jour. Le porteur d'affiches et le charpentier, qui sont comptés à 6 gros par jour, touchaient par conséquent un peu plus que lui. Ce gain était en strict rapport avec les objets les plus nécessaires à la vie. On trouve, par exemple, noté chez Schönemann, « une paire de souliers achetée pour moi : 1 thaler 4 gros ». Donc, si Eckhof avait besoin d'une paire de souliers, il lui restait juste 12 gros pour terminer la semaine. En présence de ces misérables appointements, interrompus encore par le chômage du Carême, on voudrait croire que les artistes étaient nourris; il n'en était rien.

Schönemann note pour l'entretien de toute sa

[1] Chez la Neuber, le célèbre Kohlardt n'a jamais eu plus de cinq florins par semaine.

maison 4 ou 5 thalers, ce qui éloigne la possibilité de nourrir tous ces gens. Le loyer s'élevait à 2 thalers. Les affiches lui coûtaient 20 gros pour chaque représentation. L'éclairage de tout le théâtre, — on se servait de chandelles, — et la musique pour toute la semaine, 1 thaler 8 gros. Cette somme suffisait dans ce temps-là à ouvrir un théâtre. La meilleure artiste de cette époque quitta la première troupe d'Allemagne pour une différence de 12 gros (1 fr. 50) que Schönemann refusait de lui accorder.

Pendant plus de dix ans, cette troupe fréquenta les villes de la haute et de la basse Saxe, jusqu'à Hambourg, Mecklembourg, la Marche de Brandebourg et la Silésie. Plus pâle devenait l'auréole de la Neuber, plus brillant apparaissait le nimbe de Schönemann; plus la troupe de sa grande rivale s'effaçait, plus la sienne s'élevait dans la faveur du public. Bien qu'il s'accommodât tout à fait au goût des spectateurs, le progrès de l'art dramatique était attaché à sa troupe. Il se plaignait quelquefois amèrement de la grossièreté de la foule et de son absence de délicatesse, mais c'était à propos de petits détails et de choses accessoires. Ses plaintes n'en donnent

pas moins une idée des sentiments du public d'alors à l'endroit du théâtre.

Il était d'usage, à cette époque, que les directeurs écrivissent une préface pour chacune des pièces qu'on faisait imprimer. Dans une de ces préfaces, Schönemann dit entre autres choses : « C'est un proverbe reçu dans toutes les langues « mortes ou vivantes, que les lettres humanisent « les cœurs et que leurs admirateurs sont plus « moraux. Et pourtant, de tous les publics qui « ont assisté à mes représentations, je n'ai pas « trouvé de gens plus mal élevés et plus insup- « portables que ceux qui fréquentent les Univer- « sités des villes où j'ai passé. L'aimable Leipzig « fait exception. Mais la bourgeoisie des autres « endroits semble vouloir dépasser le bas peuple « dans la grossièreté de ses manières. La plu- « part des actes par lesquels on déshonore les « salles de spectacle sont trop bas pour qu'on « puisse les décrire et les mettre en lumière. — « Un exemple seulement : qui pourrait s'imagi- « ner, avant de l'avoir vu, qu'en Allemagne, des « gens sans respect pour eux-mêmes, dans une « grande assemblée, devant des femmes, en pré- « sence des œuvres les plus élevées de la littéra-

« ture, s'oublient au point de fumer, et d'une « façon si effrontée, que la scène et les acteurs « sont enveloppés des nuages de fumée que leurs « pipes lancent de toutes parts !

« Quant aux autres infamies, je n'en veux « pas parler. Peut-on en vouloir à un Français « ou à un Anglais qui n'a jamais vu un visage « allemand et qui a entendu raconter ce qui se « passe dans nos théâtres pendant les représen- « tations, s'il se figure qu'un Allemand ressemble « plus à un rhinocéros qu'à un homme ? En « effet, qui des Anglais ou des Français a jamais « vu pareille chose chez lui, même de la part « d'un matelot ? Nos descendants, en entendant « parler de nos façons d'agir, ne pourront pas « croire que nous n'étions pas vêtus de peaux « d'ours. Mais que nous ayons porté des habits « français selon la dernière mode, des gilets « d'une richesse incomparable et des chapeaux « à plumes, et que nous ayons fumé en plein « théâtre, voilà une chose qu'ils ne pourront « jamais se figurer, et qui leur paraîtra aussi « fabuleuse que nous semble à nous le tableau « d'une chimère. On peut se faire une idée des « mœurs par cette seule habitude. »

Le duc de Mecklembourg-Schwerin prit à son service la troupe de Schönemann et l'attacha à sa cour. Il lui accorda seulement quatre mois de congé, pour faire ses excursions à Hambourg. Le nouveau théâtre du duc fut inauguré en 1751... Pour la seconde fois, l'art dramatique trouvait un asile sûr, où il pouvait se reposer et envisager le chemin parcouru.

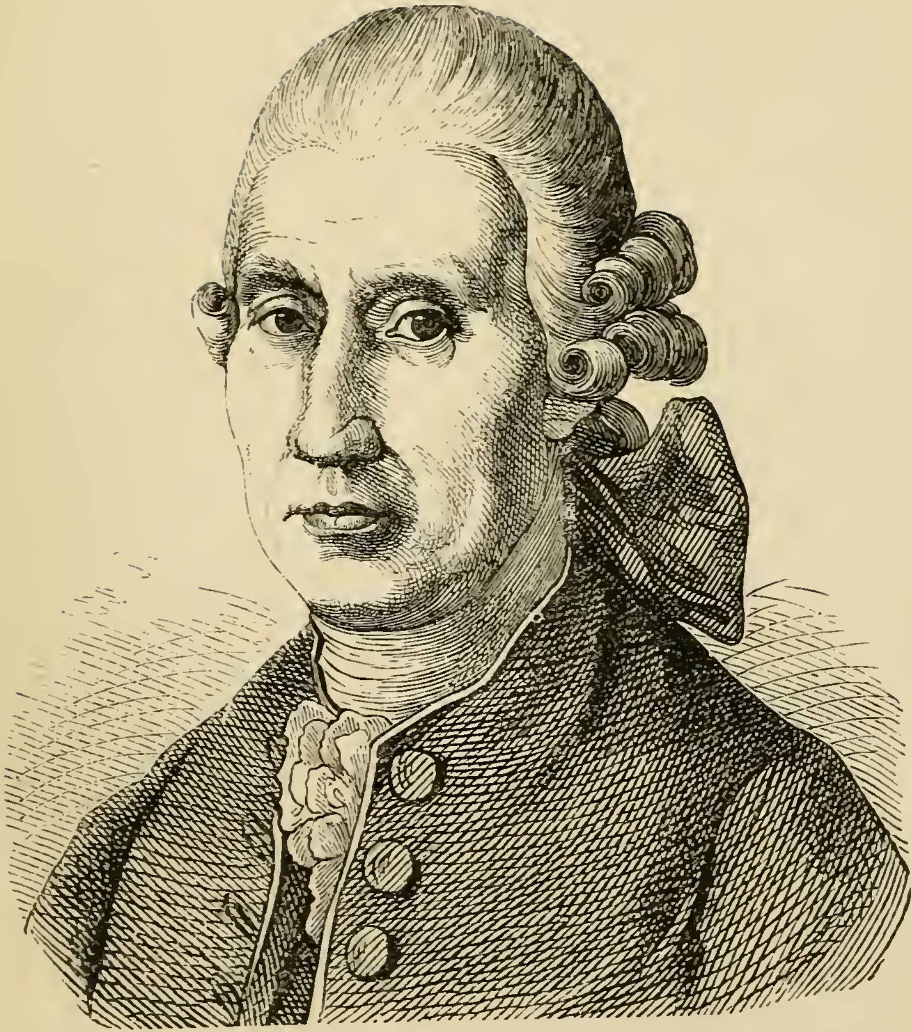
Que de résultats avaient été acquis pour ou contre le progrès de cet art depuis que Velthen avait tenté de mettre un frein à la fièvre d'improvisation dont le théâtre fut un moment possédé! On était enfin arrivé à un but; mais ce succès, il faut bien le dire, n'avait été acheté qu'au prix de l'imitation française. Les pièces étaient françaises, l'interprétation était française, les gestes, le ton de la déclamation, jusqu'à la façon de marcher sur la scène, tout était français.

Mais pendant que Schönemann dirigeait la troupe du duc de Mecklembourg, une nouvelle ère se préparait pour le théâtre allemand.

Cette période dura cinq ans. Au bout de ces cinq années, la mort du duc obligea Schönemann à quitter la cour, comme autrefois Velthen la cour de Saxe. Durant cet intervalle de repos et

de recueillement, un artiste qui par son talent et son influence avait déjà montré une voie plus noble à la troupe de Schönemann, s'affermit davantage dans son individualité. Cet artiste, qui fut comme une sorte de transition entre l'école française et l'école allemande et qui devait servir de modèle à tous les autres, ce fut Eckhof.

Conrad Eckhof était né en 1720, à Hambourg, d'un père alors soldat dans la milice bourgeoise, et qui gagnait sa vie dans un métier d'artisan. Eckhof avait voulu, dans la suite, procurer à son père un emploi dans la troupe de Schönemann, mais on ne put jamais en faire autre chose qu'un bon moucheur de chandelles. On voit par là combien l'éducation d'Eckhof dut être rudimentaire. De bonne heure la vocation du théâtre s'était déclarée chez lui. Tout jeune encore, il se réfugiait au grenier de la maison paternelle pour déclamer avec force gestes. Ce qui est plus curieux, c'est que, pour se faire un public, il plantait çà et là de vieux habits autour de lui. Si peu d'instruction qu'il eût reçue, nous le trouvons, au sortir de l'enfance, commis expéditionnaire chez un commissaire des postes. Son assiduité, son ordre et sa bonne conduite révélaient



Page 242.

CONRAD ECKHOF

déjà le caractère qu'il devait avoir plus tard. Un trait de l'histoire de sa jeunesse prouve la rectitude et la loyauté de son esprit. La femme de son maître ayant exigé, un dimanche, qu'Eckhof montât derrière le carrosse pour aller au temple, le jeune homme la prévint avec calme que s'il était obligé d'obéir à cette exigence, il quitterait le service. Le maître ayant persisté dans son premier ordre, Eckhof obéit sans murmurer, mais le jour même il se retira chez un avocat de Schwerin qui le prit à son service; là, il trouva une riche bibliothèque où il put se familiariser avec la lecture d'œuvres vraiment littéraires, qui l'affermirent dans son désir d'embrasser la carrière dramatique. C'est dans la troupe de Schönemann qu'il débuta.

Il resta là dix-sept ans, car il fut toujours ennemi du changement et des caprices qui caractérisent les artistes. L'extérieur d'Eckhof n'était pas favorable à l'emploi des amoureux. Il était petit, haut d'épaules, avec des allures plébéiennes et de gros traits. Mais l'œil, comme le dit Iffland, quoique de dimensions moyennes, était d'un émail superbe; son regard savait exprimer tour à tour les sentiments les plus violents et les plus

tendres. De plus, son organe était merveilleux de sonorité et de souplesse. Il avait, à volonté, les éclats du tonnerre et les langueurs de la tendresse. Jamais on n'entendit rien de plus extraordinaire sur la scène allemande. La nature l'avait prédisposé à son destin futur. C'était par la diction, par l'expression profonde et sentie des choses, qu'il devait gagner le public, puisque les défauts de sa stature et de sa physionomie lui ôtaient la possibilité d'arriver autrement à ce résultat.

Au début de sa carrière, il est tout naturel qu'il ait appartenu à l'école française, la seule qui régnât alors sans partage. Même dans le genre comique, il resta longtemps tributaire de la manière française, car il avait de son naturel peu de tempérament comique. Il n'en fut pas de même dans la tragédie, dans l'interprétation de laquelle il apportait des qualités afférentes à sa nature allemande. Il y trouva de bonne heure une originalité particulière.

Eckhof avait pour son art un véritable enthousiasme religieux, et cet enthousiasme ne se concentrait pas en lui-même. Il l'appliquait à toutes les choses du théâtre, pour les progrès drama-

tiques duquel il avait un zèle extraordinaire. Il a donc bien mérité le surnom qu'il a reçu de père de l'art scénique allemand *(vater der deutschen schauspielkunst)*.

Il donna une preuve de ce qu'il entendait faire pour cet art du comédien; c'est la création qu'il fit, pendant le séjour de la troupe de Schönemann à Mecklembourg, d'une académie des artistes allemands. Schönemann accorda son appui à ces efforts, dont les bons résultats devaient tourner à son profit.

Eckhof voulut surtout par cette innovation introduire chez les artistes le principe d'association. Il n'ignorait pas, en effet, que les comédiens n'attachent qu'une considération restreinte aux théories venues du dehors, et il résolut de rendre pratique l'enthousiasme des artistes, en le basant sur l'initiative et l'expérience collectives. Tous les membres de la troupe firent, bien entendu, partie de cette académie, dont la présidence d'honneur fut réservée à Schönemann. Eckhof lui-même en était vice-président, rapporteur *(proponent)* et lecteur. Le règlement de cette académie contenait vingt-quatre articles qui tous avaient pour but la moralisation de la so-

ciété, à l'aide de cotisations et d'amendes. D'après l'article 15, l'académie s'occupait de la lecture des pièces, et, avec un soin très-exact et très-approfondi, décidait de la manière dont les rôles devaient être interprétés. En même temps, sans acception de personnes, on faisait, à chaque séance, un rapport impartial des représentations, et l'on cherchait les moyens de remédier aux défauts qui avaient pu se glisser dans le jeu de chacun.

L'article 16 disait que les membres de l'association, — qu'ils appartinssent ou non à l'académie, — devaient, après le scrutin sur les imperfections signalées par le rapport, tenir bonne note des observations émises et s'efforcer de les mettre en pratique. Au cas où quelqu'un de la troupe s'opposerait aux décisions du directeur et se refuserait à accepter les conseils de l'académie, tous les membres devaient se liguer contre le récalcitrant, pour faire respecter l'autorité du directeur et soutenir le bien fondé de leurs décisions collectives.

Dans son discours d'ouverture, Eckhof disait que son intention n'était pas de se présenter comme un professeur, et qu'il se considérait lui-

même comme un élève; chacun était tenu de donner ses avis, et il prétendait n'imposer le sien à personne, tant qu'il n'aurait pas été jugé et sanctionné par l'académie. Plus loin, il dit : « Il en est presque de notre art comme de la lan-« gue. Dans notre première jeunesse, nous ap-« prenons à parler, nous l'apprenons comme nous « l'entendons, nous nous contentons de savoir des « mots pour exprimer nos besoins, et la plupart « se contentent de cela et trouvent inutile de « connaître les lois du langage. Seulement, « ceux-là comprennent l'avantage de ces lois qui « se sont donné la peine de les apprendre. Donc, « — ajoutait-il, — si je puis ainsi m'exprimer, « étudions la grammaire du comédien, faisons « connaissance avec les moyens que nous devons « appliquer pour acquérir la capacité de discer-« ner les motifs qui nous font parler et agir en « vue de mériter le nom d'un véritable artiste. »

Malgré les efforts qu'il faisait pour le succès de ses théories auprès de ses camarades, Eckhof restait quelque peu incompris et isolé. Toutefois, une bonne partie de ses enseignements portèrent leurs fruits, et c'était d'ailleurs un grand progrès que le lien qui s'établissait entre les artistes. Les

travaux de l'académie comportaient aussi le soin des détails pratiques. On s'occupait de l'appréciation des pièces nouvelles, d'améliorer les anciennes, et de faire progresser les décors, les costumes et jusqu'à l'éclairage, et surtout de prendre des résolutions au sujet de la légèreté des mœurs.

Toutes ces choses n'étaient-elles pas faites pour pousser les artistes dans la voie d'une meilleure éducation et pour les conduire à relever l'honneur de leur état? Il n'en fut rien cependant. Au bout de treize mois, Eckhof se vit forcé de se retirer de l'académie, et même de donner à l'association le conseil de se dissoudre, — « parce que », dit-il, — « je n'étais qu'un homme lorsque « je créai cette académie, et je ne pouvais prévoir « les obstacles, les contrariétés, les oppositions « et tant de misérables railleries qui depuis lors « se sont élevées contre moi. »

Après la retraite d'Eckhof, l'académie se sépara. Mais, malgré son échec, le grand artiste n'en continua pas moins à travailler à l'amélioration de la troupe. Schönemann, qui avait été pris d'une belle passion pour les chevaux, ne demandait pas mieux que de lui laisser la haute

main dans l'administration de sa troupe, afin de pouvoir s'occuper plus exclusivement de son goût favori. Il négligeait même l'interprétation des rôles comiques qui étaient si bien dans son tempérament. Il jouait seulement de temps à autre des rôles sérieux, et notamment l'*Essex,* de Corneille, qu'il rendait d'une façon insupportable, avec une grande roideur et les yeux fermés. — Ce dernier trait est resté longtemps le signe de la plus haute noblesse dans la représentation d'un personnage tragique.

La duchesse Ulrich, qui était une ardente protectrice des théâtres, et qui aimait beaucoup le talent d'Eckhof, demandait un jour à Schönemann pourquoi Eckhof ne jouait pas *Essex :*

« *Essex!* » — s'écria Schönemann, — « Eckhof « jouer *Essex!*... Mais, Altesse, je préférerais pas« ser un mois dans les cachots de votre prison de « Bömitz, au pain et à l'eau, que d'abandonner « *Essex* à Eckhof. »

« — Eh bien! » — repartit la duchesse, — « vous me permettrez de ne plus aller voir *Es*« *sex.* »

Comme on le voit par cette anecdote, l'indépendance de ce directeur était grande, puisqu'il

ne consentait pas même à sacrifier ses préférences aux désirs de la cour.

Comme nous l'avons dit, la mort du duc de Mecklembourg mit fin aux engagements qu'il avait contractés avec Schönemann. Celui-ci reprit donc sa vie errante, et la troupe se rendit à Hambourg. Pendant son repos de cinq ans, la troupe était arrivée à former un ensemble parfait. Elle avait acquis surtout des résultats brillants dans le drame élevé. Ces résultats étaient dus tout entiers aux efforts d'Eckhof. Eckhof favorisait beaucoup les pièces allemandes. A côté de Corneille, Racine, Molière, Voltaire, Legrand, Regnard, Marivaux, La Chaussée, Destouches, Delille, Favart, Goldoni et Holberg, on trouve Schlegel, Gellert, Lessing, Krüger, Behrmann, Mylius, Romanus et Weisse. Le drame bourgeois faisait des progrès de plus en plus grands. Des traductions de pièces anglaises, comme le *Joueur*, de Moore, trouvaient beaucoup de succès, et *Miss Sarah*, de Lessing, qui fut représentée en 1756, donna, — par la sensation qu'elle produisit, — une sanction définitive à ce genre nouveau.

Dans cette période, la réputation de la troupe de Schönemann s'accrut donc davantage. On au-

rait pu croire que cette troupe allait se mettre à la tête du progrès dans l'art dramatique. Malheureusement, son directeur quitta lui-même la bonne voie et ne sut pas comprendre la mission qui lui incombait. Schönemann, du reste, n'avait jamais eu beaucoup de mérite personnel dans les améliorations que sa troupe avait subies. Il avait dû ses succès bien moins à lui-même qu'aux malheurs de la Neuber et à l'indépendance qu'il avait laissée à Eckhof. La vie facile de la cour de Mecklembourg l'avait rendu paresseux et insouciant. Il se jeta dans le commerce des chevaux, qui lui occasionnait des déplacements continuels, et, pendant que le pauvre Eckhof faisait tout son possible pour maintenir l'harmonie dans la troupe, il était entravé dans ses efforts par le gendre de Schönemann, une sorte d'homme de lettres nommé Löwen. Le directeur, lui, perdit de l'argent dans ses affaires de maquignonnage. Il en arriva, — pour faire des économies, — à congédier un certain nombre d'acteurs, et profita de la guerre de Sept ans, qui venait d'éclater, pour renvoyer deux femmes, parentes d'Eckhof, qui comptaient parmi les talents les plus aimés. Eckhof fut, — bien entendu,

— blessé d'un procédé sur lequel il n'était pas en droit de compter. Mécontent de ce manque d'égards, en butte aux tracasseries de tout un groupe de ses camarades qui le considéraient comme un censeur, Eckhof quitta Schönemann en 1757. Il faisait partie de sa troupe depuis dix-sept ans.

Le départ d'Eckhof fit voir dans toute la force de la vérité qu'il avait été, — pendant son séjour, — l'âme et le bon esprit de cette entreprise. Non-seulement l'absence de ce grand talent fit un vide énorme, mais encore l'énergie qui avait présidé au choix et au maintien du répertoire manquant à Schönemann, les pièces qui le composaient disparurent peu à peu de la scène. Löwen s'empara alors de toute l'autorité. Il voulut prouver que le maître d'école, l'académicien Eckhof, avec ses conseils pédantesques, n'était pas le moins du monde indispensable à la réussite de la troupe. Chaque semaine apportait une pièce nouvelle. Mais quelles pièces! On reprit de nouveau les vieilles farces et les bouffonneries d'autrefois; tous les acteurs se vautraient dans une licence sans frein. Mais le triomphe de cette bassesse ne dura pas longtemps. Le public s'en dégoûta et laissa la salle vide. Schönemann aurait

bien voulu se rejeter sur le bon goût d'autrefois, mais, depuis la retraite d'Eckhof, il avait perdu tout sentiment d'initiative. Les goûts de maquignon le dominaient entièrement, si bien que, au grand étonnement de tous, il se décida finalement à dissoudre sa troupe et à se retirer du théâtre. Six mois seulement s'étaient écoulés depuis le départ du grand artiste.

Schönemann essaya, — comme la Neuber. — de faire ses adieux au public dans un épilogue. Löwen aurait bien voulu faire de son beau-père un martyr de l'art, mais ce subterfuge ne pouvait réussir. Enfin les dernières années de la vie de Schönemann achevèrent de montrer combien sa nature était peu élevée.

Après qu'il eut liquidé son entreprise dramatique, il dépensa dans le commerce des chevaux l'argent qu'il avait retiré de cette liquidation et fut contraint d'accepter chez le duc de Mecklembourg un petit emploi dont il vécut misérablement. Sa première femme étant morte en 1770, il se maria une seconde fois, à l'âge de soixante-dix ans; cette union fut très-malheureuse. Des peines de ménage, des soucis et des misères le conduisirent à s'adonner à la boisson; sa femme en ayant fait

autant, il en résulta des querelles sans fin. Leurs disputes mêlées de coups furent si bruyantes, que le duc dut se résoudre à faire enfermer la femme dans une maison de correction. Elle en sortit sur les prières de Schönemann. Au milieu de cette vie de désordres et d'agitations, il écrivit un livre *pour la première communion.*

Étaient-ce en effet des remords qui le prenaient à la dernière heure, ou ce livre était-il seulement destiné à flatter la dévotion du duc? Nous ne savons. Enfin, Schönemann mourut à soixante-dix-huit ans, en 1782.

Sa troupe ne s'était pas dispersée. Les artistes qui la composaient étaient, pour la plupart, restés en relation et n'attendaient pour se réunir qu'un directeur de talent. Tous les yeux se portèrent sur Eckhof, et l'on désira de nouveau revoir le « Maître d'école ». On lui écrivit, le suppliant de venir se mettre à la tête des artistes. Il finit par accepter. Infatigable quand il s'agissait de faire quelque chose pour le bien de son art, il retourna dans sa ville natale et prit la direction de la troupe. Mais si le personnel existait encore en grande partie, il ne restait plus rien du matériel. Costumes, décors, accessoires

avaient été enlevés par Schönemann. Il aurait fallu posséder des capitaux importants pour remettre le théâtre sur pied. Grâce à la confiance qu'Eckhof inspirait, il lui aurait été facile de trouver à Hambourg les fonds suffisants; mais il ne le voulut pas, sachant qu'il manquait absolument des aptitudes commerciales qu'exige l'administration d'une aussi lourde entreprise.

Jaloux de mettre toute son activité au service de son art, peu soucieux de s'engager dans des spéculations d'argent, le grand artiste recula en outre devant la dépendance où une situation pareille le mettrait vis-à-vis du public; ses principes sévères s'opposaient d'ailleurs à toute condescendance de ce genre. A son instigation, la troupe se décida à faire appel à la bonne volonté de Koch, qui se trouvait à Leipzig, où la guerre le tenait fort gêné. Koch avait précisément ce qu'il fallait : sa direction jouissait de beaucoup de crédit. Il accepta, et, en 1758, se rendit auprès de la troupe.

Ainsi se réalisa la fusion des deux branches de l'école de Leipzig.

CHAPITRE XI

Mouvement dramatique à Vienne. — Guerre acharnée entre la farce improvisée et les pièces régulières. — Introduction de la censure. — Marie-Thérèse et le théâtre allemand. — Position des artistes de la farce improvisée et leurs émoluments.

Il est temps maintenant de jeter un coup d'œil sur l'Allemagne du Sud, où l'on était si porté pour les divertissements dramatiques. Que faisait Vienne, la grande et joyeuse ville impériale, depuis quarante ans? Au moment où la Neuber commençait à Leipzig la réforme du théâtre, la farce et les pièces improvisées étaient, à Vienne, dans leur complet épanouissement. Comme on l'a vu précédemment, le sceptre de Hans Wurst était aux mains de Prehauser. L'année même où le bouffon populaire était chassé de l'Allemagne du Nord et condamné par la Neuber, il recevait à Vienne une nouvelle consécration. Kurz, fils d'un directeur de troupe ambulante, avait un esprit comique d'une remarquable ingéniosité. Il

entourait ses farces d'équivoques qui en augmentaient le sel. Par son rajeunissement, — selon le goût moderne, — des rôles d'Arlequin, il devint pour Prehauser un rival redoutable. Kurz, dans une des premières farces qu'il dut jouer, remplissait le personnage d'un jeune débauché lourd et mal élevé, qui portait le nom insignifiant de Bernardon. Mais il eut un tel succès dans cette pièce que les Viennois l'appelèrent dès ce moment-là Bernardon, et, plus tard, le père Bernardon. Il fit tant de bruit que la cour de Vienne, qui jusque-là n'avait fréquenté que les représentations de l'opéra italien et des comédiens italiens et français, prit intérêt à ce Bernardon, et que les artistes allemands durent à ces *bernardonades* (comme on les désigna bientôt) l'honneur d'être appelés au palais impérial, où ils jouèrent pour la première fois en 1737, et à plusieurs reprises dans les années suivantes.

Kurz savait très-bien, en outre, se présenter devant les gens de l'aristocratie. Il savait s'entourer d'un certain prestige, comme Hans Wurst. Il recevait chez lui comme un seigneur et était très-bien vu à la cour, jusqu'au moment où il perdit la tête et fit à Marie-Thérèse une réponse

par trop crue. Dès lors, les rustres allemands durent quitter la cour, et Kurz lui-même alla vivre loin de Vienne pendant un an.

A son retour, il s'associa avec Prehauser, et de ce moment les *bernardonades* reprirent un éclat nouveau. Les deux Hans Wurst se surpassaient l'un l'autre dans ces farces. L'une d'elles, écrite par Kurz, eut surtout un succès inouï. C'était *La fidèle princesse Rumphia et Hans Wurst, tyrannique kulikan de Tartarie.* Prehauser y jouait la princesse, et Kurz le tyran tartare. Malgré le triomphe de la farce, les œuvres sérieuses n'étaient pas écartées du répertoire, mais, même dans les plus tragiques, Bernardon était toujours le personnage principal, et son nom brillait avec celui de Hans Wurst en tête de chaque affiche.

Pendant que, dans l'Allemagne du Nord, la troupe de Schönemann se révélait et que la Neuber se retirait une première fois de la scène, les grossières facéties du bon vieux temps étaient, à Vienne, dans toute leur gloire. L'Allemagne du Nord luttait pour avoir un théâtre stable où devait régner le bon goût; à Vienne, le théâtre était déjà installé depuis 1708, sous Stranitzki, mais ne servait à rien autre chose qu'à donner des

pièces extravagantes. Tandis que la Neuber se créait mille inimitiés pour ennoblir la scène, l'art dramatique n'avait à Vienne d'autre ambition que de se faire le bouffon de la foule. Enfin, au milieu du siècle, commencèrent à germer de meilleures aspirations. Les artistes qui jouaient les personnages sérieux dans les *Staats Actions* se lassèrent de n'être que les accessoires de l'Arlequin. La réputation des artistes du Nord éveilla leur amour-propre.

Ces représentations commencèrent en 1748, avec l'*Essex* de Corneille. Koch donna pour son bénéfice sa traduction de l'*Œdipe* de Voltaire. On continua à suivre cette voie, et bien que le public viennois fût depuis longtemps habitué à des œuvres d'un tout autre genre, la tragédie prit pied à Vienne.

Les improvisateurs commencèrent alors à reconnaître le danger de la concurrence que leur faisait le nouveau théâtre. En conséquence, une guerre désespérée s'alluma entre eux et les artistes de l'école régulière. Aucune cabale, aucune intrigue ne fut épargnée pour rendre le séjour de Vienne désagréable aux acteurs du théâtre étudié. Ils atteignirent leur but en ce qui concernait

Koch, qui, au bout d'un an, quitta Vienne avec sa femme, pour retourner en Saxe, où il fonda sa direction. Mais le départ de son principal artiste n'eut pas pour effet de ruiner le drame régulier. Le baron de Lopnesti, qui avait déjà l'entreprise du théâtre français et du théâtre italien, s'adjoignit le théâtre allemand et soutint la tragédie. Tous les jeudis on donnait une tragédie; toutes les trois semaines, la première représentation d'une pièce de ce genre. C'est ainsi que furent joués *Cinna, Polyeucte, Cornélie, Panthée* et *Mérope*.

Mais la farce improvisée devait recevoir un coup plus terrible encore par l'introduction de la censure.

L'impératrice Marie-Thérèse désirait bannir de la scène les crudités et les sottises. Il fut institué une commission officielle, chargée de surveiller les représentations et de mettre l'interdit sur les passages trop libres. Ce fut un rude coup pour les Hans Wurst, habitués qu'étaient ces incorrigibles bouffons à dire tout ce qui leur passait par la tête. Mais cette commission ne plaisantait pas. Elle avertit les acteurs qu'ils s'exposaient, pour la première infraction, à une

réprimande; pour la seconde, à quinze jours de prison, et pour la troisième, à la détention perpétuelle dans une forteresse; aussi le plaisant le plus hardi fut-il réduit à clore la bouche devant ces menaces. Ces sévérités ne firent qu'augmenter. Marie-Thérèse, qui tenait à observer de plus près les choses du théâtre, supprima, en 1752, tous les priviléges concédés jusque-là, et confia la surveillance des théâtres allemands au chef de la municipalité, avec l'ordre d'y maintenir la moralité. L'Impératrice voulut faire au théâtre, placé désormais sous l'œil de l'autorité bourgeoise, une situation honorable dans la société, et pour arriver à ce but, elle dota la scène allemande d'une subvention, et se déclara prête à désintéresser l'entreprise des pertes qu'elle pourrait éprouver.

C'était faire un pas important, et cette résolution était digne d'une grande souveraine. On pouvait espérer que cette protection ferait grandir le théâtre qu'elle assurerait en effet à la scène de Vienne un avantage que la troupe de Schönemann elle-même n'avait pas obtenu dans ses relations avec la cour de Mecklembourg-Schwerin. Cependant ce théâtre n'obtint que des

résultats moindres encore. D'abord le désir de s'instruire et de se moraliser était loin d'être très-développé chez le public; en second lieu, l'organisation de l'institution était tout à fait manquée. Le magistrat municipal nomma, pour administrer le théâtre, une commission qui n'entendait rien aux choses de l'art dramatique. La cour nomma les comtes Esterhazy et Durazzo pour surveiller la commission. La conséquence naturelle fut qu'ils se gênèrent les uns les autres, et que, en fin de compte, personne n'eut la vraie direction de l'entreprise.

A cette époque, la Neuber vint à Vienne. On espérait que son expérience remettrait de l'ordre dans ce désarroi. Mais, comme nous l'avons vu, elle n'eut pas de succès comme artiste, et s'éloigna bientôt de la ville impériale. L'art ne faisait donc aucun progrès; le désordre était à son comble. Le magistrat municipal finit par se lasser, et au bout de deux ans il demanda à être délivré de cette responsabilité. Marie-Thérèse, persistant dans sa décision, fit du théâtre allemand une scène impériale qui s'établit dans son palais même. On prit alors le parti raisonnable de mettre la direction dans les mains d'une seule personne.

Mais sur qui tomba le choix? Sur le comte Durazzo, un Italien, qui non-seulement n'avait pas de connaissances spéciales du théâtre, mais qui, de plus, ne comprenait pas un mot d'allemand, et c'est cet homme qui fut appelé à cultiver l'esprit et le goût national!

On fit venir quelques artistes de talent pour jouer la tragédie classique, et en même temps on persuada à Bernardon, qui s'était éloigné, — par peur de la censure, — de revenir à Vienne, où il accepta d'entrer dans la troupe du théâtre impérial. La farce se releva donc avec de nouvelles forces; on donna plus de place à la musique, et l'on joua à la longue des pièces burlesques où l'on fit entrer des morceaux de chant très-développés: duos, quatuors, chœurs, etc. On avait enfin trouvé le chemin des futures *Possen*.

Si la lutte fût restée loyalement ouverte entre la tragédie et cette farce, et que tous se fussent résignés à partager avec les artistes réguliers le bon et le mauvais temps, cela aurait pu marcher. Mais, pendant cette guerre en faveur du goût qui dura vingt ans sur le même théâtre, les soutiens du parti populaire ne négligèrent aucune cabale, aucune moquerie, aucune calomnie pour

prolonger sa domination. Les acteurs des pièces étudiées étaient constamment livrés par leurs camarades en pâture à la risée publique. On les nomma les comédiens de Saint-Grégoire, parce qu'autrefois, à la fête de ce saint, se jouaient par les rues de petites pièces de circonstance, que récitaient les élèves de l'Université. Les bouffons se posaient comme des gens supérieurs, parce qu'ils improvisaient leurs rôles. Il n'en est pas moins vrai que la seule raison de leur lutte contre le drame régulier était la crainte d'être forcés de les apprendre par cœur. On consacrait les plus mauvais jours de la semaine à la représentation des pièces classiques. Jamais elles n'étaient jouées le dimanche ou les jours de fête, afin que les pitoyables recettes auxquelles on les condamnait servissent de preuve contre le produit pécuniaire du répertoire classique. C'était le régisseur qui était à la tête de toutes ces intrigues, et qui profitait de sa position pour nuire au théâtre régulier. Même quand on voulut jouer *Miss Sarah*, de Lessing, qui faisait alors le tour de l'Allemagne, ce fut un des acteurs de farces qui arrangea la pièce. Le rôle dramatique, le loyal Norton, fut donné à Prehauser. Bien que

ce dernier eût pris son personnage au sérieux, le public était si habitué à rire à sa seule apparition, que cette méchanceté eut le résultat qu'on en attendait, et fit le plus grand tort à la pièce.

Il est certain que la position des artistes de talent, dans le théâtre improvisé, avait beaucoup de charme. Les acteurs y étaient tout à fait maîtres de la scène et même du public, qui dépendait de leurs caprices. Ils pouvaient, selon leur disposition, comme un prestidigitateur, jouer tantôt avec leurs semblables, tantôt avec le public lui-même. Parfois on annonçait un épilogue où personne ne savait encore ce qu'il avait à faire. Alors Hans Wurst disait à ses artistes, au lever du rideau : « Commencez seulement à parler « d'amour, le reste viendra de soi. » Aussitôt le bouffon commençait un monologue sur les joies et les malheurs de la passion, considérée à un point de vue très-général, et après quelques vagues dissertations sur ce sujet, Hans Wurst apparaissait tout à coup, lui donnait le mot d'ordre de la pièce, lui en indiquait l'exposition, de telle façon que l'intrigue s'engageait et suivait son cours jusqu'au dénoûment. On raconte qu'une fois, l'amoureux, au premier acte, avait été

tellement passionné dans sa déclaration et son interlocutrice en était si fortement émue, qu'elle oublia l'ordre de l'intrigue, et devançant le dénoûment de la pièce, elle s'écria : « O mon cher « Léandre, je ne puis plus vous résister. Recevez « ma main, que suit le cœur le plus tendre. » La pièce eût donc été finie après ce bel élan de passion, si l'acteur n'eût eu assez de présence d'esprit pour imaginer de nouvelles combinaisons et mettre au mariage des obstacles qui en retardassent la conclusion jusqu'à la fin de l'imbroglio.

Mais ce n'était pas seulement le plaisir qu'ils trouvaient à la pratique de leur art et le désir immodéré de domination dont ils étaient possédés qui attisaient chez les comédiens improvisés leurs luttes contre la représentation des pièces écrites, c'était aussi l'avidité du gain. Nous trouvons un tarif fort intéressant de cette époque qui nous renseigne à ce sujet. La direction payait, pour chaque nouvelle pièce mise en scène, à l'auteur de l'arrangement :

Pour une farce, sans ariettes...........	6	florins (15 fr.).
Pour chaque reprise....	3	id.
Pour une farce nouvelle avec ariettes...	12	id.
Pour chaque reprise.....................	6	id.
Pour un air ajouté......................	1	id.

De cette façon, on avait intérêt à multiplier ces pièces à l'infini. Le régisseur dont nous parlions plus haut en compte à lui seul cent quarante.

Le relevé des sommes payées aux artistes indique un salaire véritablement humiliant :

Pour chaque fois qu'un artiste sera suspendu en l'air..................	1 guld	(2 fr. 50)
Pour un saut dans l'eau..............	1 id.	
Pour sauter d'un mur ou d'un rocher.	1 id.	
Pour chaque travestissement (Hans Wurst et Bernardon se déguisaient à chaque instant)..................	1 id.	
Pour recevoir des coups............	34 kr.	(1 fr. 20)
Pour un soufflet ou un coup de poing.	34 id.	

Il n'était rien payé pour les coups que l'on donnait soi-même, le plaisir que l'acteur y trouvait étant jugé suffisant pour sa peine.

Pour chaque tache noire ou blanche qu'on se faisait au visage[1]............	34 kr.
Pour l'arrosement......................	34 id.
Pour chaque duelliste..................	34 id.

Et les artistes ne voulaient pas perdre ces émoluments, qui les abaissaient! Des gens d'un talent très-remarquable luttèrent avec beaucoup

[1] Cet usage est resté longtemps en vigueur à Vienne. L'artiste qui y jouait le nègre de la *Flûte enchantée, Othello,* etc., recevait une indemnité pour s'être noirci le visage.

d'énergie pour que la coutume se perpétuât, et qu'ils pussent chaque samedi aller toucher à la caisse la note de leurs indemnités de la semaine. Une de ces notes nous est restée. Elle est ainsi conçue :

Cette semaine, chanté 6 ariettes......	6	florins.	
Pour m'être une fois envolé.........	1	id.	
Pour avoir une fois sauté dans l'eau..	1	id.	
Pour avoir été une fois arrosé........		34	kr.
Pour avoir reçu deux soufflets.......	1 fl.	16	id.
Pour avoir reçu un coup de pied.....		34	id.

Après quoi, je donne acquit avec mes remercîments.

Au temps où l'on faisait observer à Molière qu'il y avait pour lui quelque chose d'insultant à recevoir des coups dans le rôle de Sganarelle, le grand homme put répondre : « Mais ce n'est « pas moi que l'on frappe, c'est Sganarelle. » Combien différente était la pensée des bouffons de Vienne, qui faisaient commerce de cette humiliation et s'en attribuaient avec intention le dégradant revenu ! Il est évident qu'à une telle bassesse de principes ne pouvait être joint aucun amour-propre d'artiste ou aucun amour de l'art.

Il existait un autre usage qui fait bien voir quelle position les comédiens de Vienne avaient dans la société. Au nouvel an, le premier acteur

comique faisait imprimer des souhaits, qu'il portait lui-même à la cour, et qu'il envoyait à ses amis, protecteurs et connaissances, sur quoi il recevait des étrennes. A ces souhaits étaient ordinairement joints les actions comiques de Hans Wurst, ses voyages, son portrait, etc. Des habitudes aussi enracinées ne pouvaient évidemment disparaître qu'avec la mort des artistes. L'époque, il faut le dire, favorisait ce goût. La guerre de Sept ans eut, en effet, une influence des plus défavorables sur le théâtre. L'Impératrice, qui avait de grands soucis, laissait le théâtre de côté; le peuple aimait toujours les comiques, qui lui faisaient oublier ses misères; la noblesse favorisait le théâtre français, et le comte Durazzo laissait aller les choses au hasard.

Donc, à Vienne, le théâtre noble et régulier n'était pas encore arrivé à l'ère des succès.

CHAPITRE XII

L'école de Leipzig sous Koch. — La première apparition de l'opérette. — Les premiers critiques. — L'influence française. — Molière. — Lessing et Eckhof. — Miss Sarah Sampson. — Point de ressemblance entre Lessing et Diderot. — Influence de Diderot sur la scène allemande. — Triomphe définitif de Lessing. — Inauguration du théâtre national allemand.

Revenons maintenant à la fusion opérée entre les deux branches de l'école de Leipzig.

On était autorisé à avoir confiance dans Koch pour cette mission. C'était un des premiers artistes de son temps. Il avait une excellente instruction, beaucoup de talent comme écrivain; il peignait d'une façon remarquable. C'était en même temps un homme loyal et bienveillant, qui méritait l'estime de tous. Aussi a-t-il rendu beaucoup de services à l'art dramatique, mais pas tout à fait dans le sens des progrès littéraires qu'appelaient l'intérêt et la curiosité du public. Il cultivait avec soin le goût noble et élevé de

l'art; il accueillait avec bienveillance les jeunes talents qui venaient lui demander son appui; mais son but principal était de donner au théâtre allemand une solidité, une stabilité fondées sur des bases bourgeoises et financières. Jamais il n'aurait sacrifié un avantage obtenu dans cette voie à un progrès artistique. Il géra l'art réformé en bon père de famille, prudent et sage. L'exemple de sa vieille directrice, la Neuber, l'avait éloigné de toute innovation audacieuse. Tous ses efforts tendirent à rendre local, stable, le théâtre qui, jusque-là, avait été errant et comme nomade.

Koch dut d'abord mettre toute son imagination en jeu pour donner beaucoup de variété à son répertoire, puisqu'il avait toujours affaire au même public. La position n'était pas facile. Le pays était envahi par toutes sortes de troupes: Français, Italiens, danseurs, chanteurs. Nicolini, avec ses intermèdes italiens joués par des enfants dressés, — que Lessing appelle les petits singes, — faisait les délices du public. La tragédie classique, au contraire, et la comédie allemande n'offraient pas beaucoup d'attraits aux spectateurs. Des œuvres comme *Zaïre, Mithri-*

date, Caton, ne faisaient pas, comme recette, plus de trois ou quatre thalers. Il en est malheureusement ainsi de tout théâtre qui veut suivre une voie noble et ne pas être dépendant du goût du public.

Koch se vit donc obligé d'adopter le genre que Nicolini avait mis à la mode, et de composer pour sa troupe de petits intermèdes amusants, comme il en existait cent ou cent cinquante ans auparavant. Le succès de ces petites pièces mêlées de chant engagea Koch à proposer au poëte Weisse de faire une traduction de l'opérette anglaise *le Diable au logis,* puis il demanda à son chef d'orchestre de lui en composer la musique. De cette époque date la première apparition de l'opérette sur la scène allemande.

Personne ne voyait le danger, nul ne soupçonnait qu'on venait de donner à l'art dramatique un rival des plus dangereux, personne, excepté Gottsched, qui,—toujours ennemi de l'opéra,—recommença ses malédictions contre la résurrection de ce genre. Mais on rit de ses colères, et l'on ne voulut pas croire que de cette charmante comédie mêlée de chant pourrait naître le grand opéra avec tout son attirail de mise en scène.

Pour le moment, le genre nouveau donna au répertoire un puissant appui, et malgré les airs qui y étaient introduits, et que tout comédien, — ayant un peu de voix, — pouvait chanter, l'artiste de talent gardait toujours son individualité ; seulement, on en était venu à exiger de tous les acteurs qu'ils sussent chanter et danser. Les efforts de Koch, qui tendaient à donner, avec l'aide de l'opérette, plus d'attraits à son théâtre, avaient donc réussi.

Un grand événement littéraire se produisit alors dans l'art dramatique ; on créa la critique de théâtre, indépendante, faite au point de vue des spectateurs. Jusque-là, on n'avait parlé des pièces et des représentations qu'à propos d'autre chose. En 1755 parut à Leipzig le *Portrait du théâtre de Koch (Schildereien der Koch'schen Bühne)* et une contre-partie intitulée : *l'Heure du théâtre de Koch* (*Gegenschilderung,* etc.). La polémique était donc allumée. Le temps de la paix et de la simplicité d'esprit était passé ; on devait désormais compter avec le critique, qui se posait comme un arbitre, et passer par ses mains. On voit quels progrès sérieux avait faits l'art dramatique au point de vue de l'importance, depuis

les réformes introduites par Gottsched et la Neuber; l'école de Leipzig n'en continuait pas moins à dépendre des Français. Toujours la même déclamation scandée, les mêmes allures de maître à danser. On raconte de Koch, — qui pourtant était un des grands artistes de l'époque, — qu'il ne pouvait mettre la main dans son gilet sans décrire un demi-cercle avec cette main; un second demi-cercle reconduisait sa main de son gilet à sa poche. Chez les femmes, les modèles laissés par la Neuber étaient devenus classiques. Dans les rôles nobles et tragiques, leur ton était toujours précieux et maniéré, les mouvements étaient constamment arrondis ou mesurés; il n'était pas jusqu'au mouchoir qui ne restât fixé dans la main, comme le drapeau de la noblesse.

La théorie des Français était d'éclaircir, de chercher l'idéal du beau dans les choses à la mode. Le ton et les manières de la cour de Versailles étaient pour eux, à cette époque, la règle suprême du goût et de l'élégance. Ce principe, reconnu et adopté par la scène allemande du dix-huitième siècle, y devait acclimater les mêmes conventions. Molière lui-même, qui s'éloignait le plus de cette tendance, par le naturel de ses admi-

rables créations, procédait forcément de cette direction de l'esprit français. Ses pièces, toutefois, avaient, au point de vue spécial de l'art du comédien, un avantage considérable sur toutes celles de ses compatriotes contemporains. En effet, elles étaient écrites par un acteur, en vue des acteurs de sa troupe; donc on pouvait facilement aller sur ses traces, puisque le poëte était en même temps un grand artiste. Aussi les premiers comédiens allemands eurent-ils dans les rôles de Molière une étude facile à faire. Mais, par suite de cette imitation même, ils restaient enfermés dans le cercle des méthodes françaises, et, à la longue, la personnalité francaise s'accrut de plus en plus dans l'interprétation.

L'art dramatique allemand luttait donc pour reconquérir sa nationalité. Eckhof seul fit faire quelques progrès à cette tendance. Mais ses efforts devaient rester impuissants, tant que la littérature n'aurait pas brisé ses chaînes et donné à la scène des caractères, une langue et des allures vraiment allemandes. Aussi longtemps que le répertoire fut dominé par les pièces françaises, l'art dramatique ne put se débarrasser des manières de la cour de Versailles, et les théories

de l'école de Leipzig continuèrent de faire loi pour lui. Le théâtre allemand avait besoin qu'une grande révolution s'accomplît dans la littérature et même dans la vie intellectuelle de toute la nation. Le moment était arrivé où l'art dramatique allait atteindre le point culminant de son histoire. La littérature dramatique des autres nations avait été créée par des poëtes artistes et rien de plus : l'Arioste, le Tasse, Lope de Vega, Shakespeare, Molière, Corneille, étaient des poëtes ou des comédiens qui représentaient exclusivement leur art, tandis que le créateur du théâtre allemand fut un génie universel. Ce fut le même grand esprit qui renouvela la civilisation allemande, et réunit les sciences aux arts. En effet, Lessing, qui donna un si large essor à la poésie, à la philosophie, à la théologie, à l'esthétique, qui émancipa l'esprit allemand, puisqu'il lui apporta sa langue, ne poursuivit aucun de ces buts avec autant d'ardeur que la création du théâtre national allemand.

Si la scène allemande au moyen âge avait été tout à la fois un mélange de religion et de naïveté bouffonne, elle devenait maintenant d'une haute intelligence, d'un goût très-épuré, d'un jugement

des plus raffinés. Une particularité remarquable de la réforme introduite par Lessing, c'est qu'il employa des moyens très-simples pour arriver à son but.

Lessing, — comme on le sait, — était le fils aîné d'un pasteur de Kamenz, dans la haute Lusace, qui faisait alors partie de la Saxe. Son père était un homme pieux, au caractère loyal : une âme antique. Lessing naquit en 1729, et reçut une éducation assez sévère. Il fit ses études au collége de Meissen, où il acquit bien vite la réputation d'un prodige d'assiduité. Il devait se livrer à la théologie ; mais dès qu'il vint à Leipzig pour entrer à l'Université, il se fit chez lui une réaction violente. Il se jeta à corps perdu dans la société des philosophes et des comédiens, et commença lui-même à écrire des comédies. Aux yeux de sa famille, c'était un enfant perdu, surtout à dater du jour où il s'avisa de manger dans la compagnie de gens de théâtre un gâteau que sa mère lui avait envoyé pour les fêtes de Noël. Vivement réprimandé par son père, il déclara, — dans une forme très-respectueuse d'ailleurs, — qu'il ne continuerait pas ses études, et qu'il se tracerait lui-même le chemin qu'il

entendait parcourir. A partir de ce moment, il mena une existence sans repos et sans fixité; une indépendance absolue dans tous ses actes et dans toutes ses tendances, une lutte, un combat sans trêve, telle fut la vie de Lessing. De même qu'il s'était séparé de sa famille pour s'assurer la liberté, de même il s'arma d'indépendance contre tous ceux qui l'entouraient, et sa carrière fut une longue opposition aux préjugés du monde. — Il est des poëtes qui donnent dès leur première œuvre le programme de toute leur vie; ce ne fut pas le cas de Lessing. Son talent était un fruit qui mûrissait lentement, graduellement, sans la moindre hâte. Comme il le dit lui-même, ses premières pièces ne furent autre chose que des essais, écrits avec plaisir et facilité. C'étaient plutôt des études abstraites de certains ridicules que des comédies. On voit déjà par les titres la route qu'il suivait : *le Jeune Savant, le Misogyne, la Vieille Fille, le Libre Penseur,* etc. Il analyse dans quelques scènes un caractère bizarre, puis, d'après Molière et Marivaux, il sème çà et là des valets, des soubrettes, le tout sans originalité. Chose curieuse! la première pièce de ce savant de l'avenir est dirigée contre

les savants. Le fait est d'autant plus remarquable que, de son propre aveu, il répugna longtemps aux relations avec les savants. Il dit quelque part : « Je ne suis pas savant, et ne tiens pas « à l'être, quand bien même je pourrais le deve- « nir en rêve. La seule chose à laquelle j'ai pu « jusqu'ici me résoudre, c'est de me servir d'un « livre savant, au cas où j'aurais besoin d'un « renseignement qui s'y trouve contenu. L'expé- « rience extérieure que l'on acquiert par les « livres s'appelle érudition, l'expérience person- « nelle est la sagesse. La plus petite somme de « celle-ci vaut plus que des millions de l'autre. »

Ce qui fut d'une grande importance pour Lessing, c'est que jusqu'à lui aucun poëte n'avait autant vécu parmi les comédiens. Étant étudiant, il s'était mis en relation avec la Neuber. C'était un grand admirateur de Koch ; mais il faut noter surtout le rapport mystérieux qui s'établit entre Lessing et le plus grand artiste du temps, Eckhof. Tous deux étaient possédés du même amour pour le vrai, du même zèle pour introduire dans les œuvres dramatiques le naturel et la simplicité. Eckhof se laissa diriger par l'esprit profond de Lessing, mais tout ce que

celui-ci voulait exprimer se trouvait représenté par Eckhof dans la plus grande perfection artistique.

Ils étaient faits l'un pour l'autre. Et de même que Gottsched et la Neuber se partagèrent le mérite d'avoir réglé les formes de l'art dramatique, aussi inséparables dans l'histoire sont Eckhof et Lessing, comme fondateurs de la nouvelle école allemande.

En 1756, on donna pour la première fois une tragédie bourgeoise, *Miss Sarah Sampson*. Dans cette pièce, Lessing adopte la théorie de Diderot, qui juge que les infortunes d'une famille dans la vie ordinaire offrent autant d'intérêt au poëte dramatique que l'histoire des grands. En Allemagne, Gellert avait fait, avec ses comédies larmoyantes imitées des Français, un essai dans cette voie. Lessing se tourna vers les œuvres anglaises, et en particulier vers les romans de Richardson. Ce que voulait Lessing, c'était peindre les hommes avec des passions humaines, et prouver que le sang d'un bourgeois est aussi précieux que celui d'un prince. C'est lui qui le premier ne trouva pas la prose indigne d'exprimer les sentiments nobles. Le public allemand,

à vrai dire, ne s'était jamais beaucoup intéressé aux héros de l'antiquité. Le pathos sentencieux et la régularité savante des tragédies de Gottsched avaient imposé par la noblesse, et aussi bien on avait fini par comprendre que les vieilles facéties avaient fait leur temps. Toutefois, les imitations de l'alexandrin français n'étaient jamais devenues populaires. Il en fut tout autrement des comédies bourgeoises, qui s'accordaient bien mieux avec le caractère allemand, toujours un peu sentimental. *Miss Sarah Sampson* était, comme nous l'avons dit, une imitation très-étudiée des modèles anglais. Lessing s'était inspiré d'une comédie bourgeoise de Lillo et de la *Clarisse* de Richardson. En France même, on avait commencé à suivre une voie semblable. Diderot a emprunté, en effet, son drame domestique aux romans de Richardson. Diderot dit, par exemple, à l'occasion de la représentation de *Beverley* : « Si *Beverley* est une tragédie, pour-« quoi est-elle bourgeoise ? S'amuse-t-on ici des « malheurs qui ne peuvent arriver qu'à des « bourgeois ? ou bien ce qui est tragique pour « des bourgeois est-il comique pour des princes ? « Il fallait dire simplement : *Tragédie,* et lais-

« ser la mauvaise épithète de bourgeoise aux
« critiques bourgeois du coin, qui ont aussi
« inventé le terme de *comédie* larmoyante, et
« qui ont écrit sur l'une et sur l'autre les plus
« grandes pauvretés. »

Miss Sarah Sampson était donc tout à fait une tragédie comme l'entendait Diderot. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est qu'à cette époque il se soit trouvé à la fois en Allemagne et en France deux esprits en communion d'idées. Lessing et Diderot étaient, en effet, tous deux en lutte contre les procédés conventionnels; tous deux aspiraient à changer ces habitudes de fausse noblesse contre la vérité artistique, issue de la nature même. La seule différence qui les distinguait était que Diderot était obligé de lutter pour le triomphe de ses théories dramatiques contre l'instinct de ses compatriotes et se voyait forcé de nager contre le courant, tandis que Lessing, au contraire, était forcé de relever le véritable naturel allemand et de l'opposer à l'envahissement de l'imitation. On serait autorisé à penser que la nation, dont il suivait les tendances, le soutiendrait et marcherait avec lui; mais, hélas! Lessing connaissait bien

son pays, il savait qu'il ne devait pas s'appuyer sur sa qualité d'Allemand pour parler aux Allemands. Il appela à son aide Diderot, en traduisant ses ouvrages sur l'art dramatique, empruntant ainsi les idées d'un Français pour combattre l'imitation française. Il dit dans la préface de cette traduction :

« Nous n'arriverons jamais à nous guérir de « cette imitation méprisable, si un Français ne « commence pas à nous donner l'exemple, en « bannissant lui-même les détestables modèles « d'autrefois. Nous allons donc observer si cet « homme, qui n'a rien de plus à cœur que de « remettre le génie dans ses anciens droits d'où « l'art mal compris l'avait chassé; si cet homme, « qui affirme que le théâtre est en mesure de « donner des émotions beaucoup plus fortes que « celles que font éprouver les chefs-d'œuvre « d'un Corneille ou d'un Racine; nous allons « voir, — disons-nous, — s'il se fait mieux écou- « ter chez nous que chez ses compatriotes. Il « faut qu'il en soit ainsi... si nous voulons ap- « partenir à l'une de ces nations élevées dont « chacune a sa propre scène. » Le *Père de famille* et le *Fils naturel* de Diderot eurent un

très-grand succès en Allemagne, bien que l'impression ressentie par les spectateurs se rapprochât beaucoup de la comédie larmoyante qu'on y connaissait déjà. Le jugement fin de madame de Staël est ici très-caractéristique quand elle dit : « Lessing, en général, pensait comme Diderot « sur l'art dramatique... Mais Diderot, dans ses « pièces, mettait l'affectation du naturel à la « place de l'affectation de la convention. »

Et cela est vrai : Lessing pouvait bien s'allier dans sa dramaturgie aux théories dramatiques de Diderot; mais pour nous faire voir la peinture de la grande nature sur la scène, c'était à lui de réaliser cette glorieuse idée.

Sarah Sampson fut — pour la littérature allemande — l'œuf de Colomb. Son succès fut prodigieux; dans l'espace d'un an, elle fit le tour des théâtres allemands. Grandes et petites troupes la jouèrent, au milieu des plus vifs applaudissements. En deux mots, voici le sujet de la pièce :

Melfont, un débauché, s'amourache de la vertueuse Sarah et l'enlève en lui promettant de l'épouser. Il ajourne constamment le mariage. Une maîtresse qu'il avait auparavant, une sorte

de courtisane appelée Marwood, de laquelle il a un enfant, cherche à empêcher ce mariage, et comme elle est impatiente de réussir, elle empoisonne Sarah. Melfont, pour expier sa faute, se poignarde.

Les contrastes entre les personnages sont encore durs et trop tranchés. D'un côté, le sentiment exquis et l'entière bonté d'âme; de l'autre, une méchanceté diabolique. Entre ces deux femmes, le héros, auteur de ces catastrophes, d'un caractère flottant, irrésolu, ignore la perfidie des actes dont il se rend coupable. Cette douce Sarah dont le cœur est déchiré par les remords de sa faute, et cette Marwood audacieuse et féroce, sont en face l'une de l'autre comme la colombe et le serpent. L'importance que Lessing a donnée à d'autres rôles, des domestiques qui entourent les maîtres et sont comme l'ombre de leurs propres sentiments, montre encore la trace de l'influence que les romans de famille avaient eue sur lui. Mais quel progrès dans l'art du comédien il réalisait par ce genre nouveau!

A partir de ce moment, l'artiste fut obligé de demander des modèles à la nature. Il avait à représenter des hommes, avec des faiblesses

qu'il pouvait connaître et des émotions qu'il avait lui-même éprouvées. L'histoire du cœur allemand était devenue l'objet de son art, il n'avait plus besoin d'observer la nature à travers des lunettes françaises, il pouvait la regarder face à face.

Quelle confiance avait déjà Lessing dans le talent des artistes qui l'entouraient, pour leur donner à jouer des personnages aussi complexes que Marwood et Melfont! ce Melfont si flottant, si impressionnable, si accessible à toutes les émotions, les bonnes comme les mauvaises; cette Marwood, qui, dans sa corruption et dans ses vices, avait encore le charme de sa coquetterie et la force de sa passion. Quelle différence avec les caractères tout d'une pièce, qui se peignaient d'un seul trait, avec une seule couleur! Ces rôles, qu'on appelle aujourd'hui des rôles ingrats, les artistes se les arrachaient alors, et Eckhof, par exemple, pour qui le rôle de Melfont n'était pas fait, ne pouvait se résigner à ne pas le jouer.

Comme nous l'avons dit, Koch menait sa direction d'une façon très-habile, et ménageait ses propres intérêts en faisant au public une foule de

concessions. Cependant il ne négligeait pas complétement le genre sérieux. Il soignait les ballets et l'opéra. Il fit faire un opéra intitulé *le Gai Cordonnier*, qui eut un grand succès. Koch en était venu, — grâce à cette ténacité, — à maintenir pendant cinq ans sa troupe à Hambourg, où elle fut très-estimée. La paix qui suivit la guerre de Sept ans fit que Koch retourna dans son pays, à Leipzig. Il ne s'accordait plus avec Eckhof, qui se montrait mécontent de la composition du répertoire, et qui finalement le quitta. Koch, après son départ, se jeta résolûment dans les pièces lyriques. C'est réellement de cette époque que date l'opéra allemand. Il persuada à Weisse d'écrire *Charlotte à la cour* et la *Chasse*, dont Hiller, l'auteur du *Gai Cordonnier*, composa la musique. La femme qui créa les rôles de ces nouvelles pièces eut tant de succès qu'on la surnomma la « Favart allemande ». Elle s'appelait Steinbrecher. Ce genre fut très-goûté du public; la rage de l'opéra s'empara de toute la nation allemande, et poëtes et musiciens se mirent en mouvement pour composer des opéras. Koch continuait de suivre la voie d'imitation franchement ouverte par l'école de Leipzig, car

les œuvres lyriques dont nous venons de parler se ressentaient toujours de cette influence. Il appuya sa direction jusqu'à la fin sur la comédie mêlée de chant.

Les soins qu'il donna à cette nouvelle branche de l'art dramatique allumèrent de nouveau contre le théâtre les colères du clergé. Cette fois, ce fut un professeur de physique qui fut l'instigateur de cette guerre. Il donna des lectures à l'heure même où le théâtre ouvrait ses portes. Les étudiants, qui préféraient le spectacle, s'y rendaient de préférence et désertaient son cours. Ce professeur mit dès lors tout en jeu pour que le Sénat et le clergé prissent des mesures en vue de soustraire la jeunesse à l'influence du théâtre. En conséquence, l'ordre fut enjoint à Koch de ne jouer que deux fois par semaine, le mercredi et le samedi. Ses observations et ses prières furent inutiles, et comme il ne pouvait vivre avec deux représentations par semaine, il accepta l'invitation que lui fit la grande-duchesse Amélie de se rendre à Weimar avec sa troupe. Il resta trois ans dans cette ville, y eut beaucoup de succès, et n'alla à Leipzig que pendant les foires. A Leipzig, on lui en voulait de ne pas demeurer

à tout prix. Pour le ramener, on lui offrit d'étendre à quatre jours l'autorisation qui lui avait été précédemment accordée. Mais il était trop tard, la rupture était consommée, et le temps était passé pour toujours où Leipzig présidait aux destinées du théâtre allemand. On y accueillit des troupes ambulantes, dont une, — celle de Wäser, — fut surtout protégée. C'est de cette troupe que l'impératrice Catherine II disait « qu'elle avait cette qualité précieuse de tou- « jours faire rire, *même dans la farce* ».

Las des ennuis qu'on lui avait créés, Koch abandonna son privilége de Saxe et prit un privilége pour les théâtres de Prusse. Il alla à Berlin, où il mit fin au règne des troupes nomades en créant une scène stable. La farce improvisée reçut là son dernier coup. Elle était pour toujours bannie de l'Allemagne du Nord. La position de Koch à Berlin était difficile, sous un roi comme le grand Frédéric, qui avait, — en fait d'art, — les goûts d'un homme fin et raffiné, qui était lui-même poëte et musicien, en présence d'une académie de sciences et d'arts. Le public berlinois était malgré cela de vingt-cinq ans en retard sur les villes de l'Allemagne centrale, où

les pasquinades de Hans Wurst et les farces des troupes ambulantes étaient applaudies à outrance. Koch, avec sa troupe organisée et bien disciplinée, ouvrit son théâtre en 1771, avec *Miss Sarah* et un prologue de Ramler, poëte distingué de l'époque; par l'attrait de ses petites opérettes, il rendit possible l'établissement d'un théâtre fixe à Berlin.

Cette nouvelle entreprise ne dura pour lui que quatre ans, car il mourut en 1775, dans sa soixante-douzième année. Ses derniers jours furent troublés par les prétentions et les cabales de son personnel. On ne peut contester qu'il ait rendu des services au théâtre, et bien qu'il se soit laissé peut-être trop facilement entraîner à satisfaire la passion du public pour l'opéra, bien qu'il ne puisse compter au nombre des grands novateurs, il a eu le mérite d'affermir le théâtre dans le respect de la nation.

On lui doit entre autres modifications importantes celles qu'il introduisit dans le costume, qui fut dès lors affranchi des ridicules conventions d'autrefois.

L'école de Leipzig était donc éteinte pour jamais. Mais déjà commençait à s'élever la véri-

table école allemande. Avec Lessing s'ouvre une nouvelle époque de l'art dramatique en Allemagne. Gœthe, Schiller, Iffland, Kotzebue vont paraître. Les efforts de tous tendent à un même but, à la création d'un théâtre national allemand. Comment on y est arrivé, à quelle hauteur ce théâtre s'est élevé pour redescendre ensuite, comment il lui a fallu recourir de nouveau au répertoire français, toutes ces questions seront l'objet d'une seconde étude.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII
(1727-1760).

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

(1750-1758).

CHAPITRE XI

CHAPITRE XII

TABLE DES GRAVURES

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.